Gymnastik der Stimme.

Die Gymnastik der Stimme,

gestützt auf physiologische Gesetze.

Eine Anweisung zum Selbstunterricht

in

der Uebung und dem richtigen Gebrauche der

Sprach- und Gesangsorgane.

Von

Oskar Guttmann.

Dritte, durchaus verbesserte Auflage.

Leipzig

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber

1876

Newyork bei L. W. Schmidt.

Seinem

Hochverehrten Lehrer und Altmeister

Karl von Holtei

in dankbarster Erinnerung

der Verfasser.

Vorbemerkungen zur ersten Auflage.

Wir haben oft erlebt, daß Menschen mit den gesündesten, kräftigsten Sprachorganen, mit bedeutenden geistigen Naturanlagen, sobald sie mit ersteren künstlerisch wirken wollten, auf uns nicht nur einen höchst unangenehmen Eindruck machten, sondern sogar uns häufig zu dem Entschluß brachten, den Ort, wo derartige Menschen sich hören ließen, zu verlassen. Im Weggehen sagten wir dann allerdings mit großem Bedauern: Wie schade, daß Der oder Die ihre von der Natur verliehene Mittel nicht zu brauchen verstehen, welche Wirkung könnten sie dann hervorbringen!

Also, zu brauchen verstanden Jene ihre Organe nicht? Es ist also das Singen, das Sprechen eine Kunst? Es bestehen also Gesetze und Regeln, nach denen dies geschehen muß, und vielleicht nur die genaue Befolgung dieser Gesetze, die richtige Anwendung dieser Regeln würde uns in den Stand setzen, unsere Sprache auf eine wirksame, gefällige und angenehme Weise vor dem Zuhörer zu entfalten?

So ist es! — das Singen und Sprechen und das dabei unerläßliche richtige Athmen bei jedem öffentlichen Redner oder Sänger ist eine Kunst; es bestehen Gesetze und Regeln und sehr bestimmte Regeln, nach denen wir dies thun müssen.

Wie aber soll Sprache und Gesang wirksam, schön und angenehm sein, wie soll die schwierige Kunst des Athmens erlangt werden, wenn die Meisten nicht nur keine Ahnung von diesen Regeln haben, sondern nicht einmal die Organe, vermittelst deren sie athmen, sprechen oder singen, mit Namen, viel weniger deren innere Beschaffenheit und Wirkung kennen. Sie sagen: athmen kann ich seit meiner Geburt; Gott gab mir eine starke Lunge, folglich kann ich auch sprechen, und je mehr sie schreien, desto schöner glauben sie gesprochen zu haben.

O wie weit sind Jene vom Ziele entfernt! Es genügt nicht, daß uns die Natur mit allen Organen, die zum Singen und Sprechen erforderlich sind, geboren werden ließ, wir müssen diese auch anzuwenden verstehen; und je besser wir dies können, mit je weniger Aufwand von Kraft wir die größten Wirkungen erzielen, desto höher ist die Stufe unserer Bildung, auf der wir stehen, desto angenehmer werden wir auf den Hörer wirken, desto größere Erfolge werden wir erringen. Dies beweisen alle Die, welche, obgleich von der Natur nur mit mittelmäßigen, ja sogar schwachen Organen versehen, durch richtige Ausbildung und Anwendung derselben nicht nur jene Schreier vergessen machen, sondern Wirkungen hervorbringen, die den Unkundigen

in Erstaunen setzen, da für ihn nur die Masse der physischen Kraft entscheidend ist. (Apollo ähnliche Gestalten können nicht Alle haben, ein Organ, welches das Metall der Glocke mit der Kraft des Löwen vereint, kann nicht von Jedem gefordert werden; aber eine gleichmäßige Ausbildung der vorhandenen natürlichen Mittel, sowie eine richtige Anwendung derselben kann von Jedem ohne Rücksicht beansprucht werden.)

Die Behauptung: „Die Schauspielkunst, wie die Rednerkunst überhaupt, bedürfe keiner Regeln, ja, sie vertrüge sogar keine; hier müsse das Genie, der Augenblick Alles thun", kann man von gewissen gegenwärtigen Jüngern der dramatischen Kunst jeden Augenblick hören. Diese lernen nothdürftig ihre Rollen (von einem geistigen Durchdringen des Stoffes kann natürlich nicht die Rede sein) und spielen solche eben, wie es geht. Ist dann auch die ganze Leistung sehr mittelmäßig, wenn nur der Zufall ihnen (wegen ihrer vortrefflichen Mittel) einen Moment gelingen ließ, so haben sie gleich einen Beweis für die Richtigkeit und Unfehlbarkeit ihres Grundsatzes: „Das Genie wirke im Momente und bedürfe keiner Vorbereitung". Findet sich dann einmal eine Persönlichkeit, die bei schönen Mitteln auch eine vollendete Ausbildung besitzt, so schieben sie die daraus hervorgehenden Wirkungen stets auf die schönen Mittel, niemals auf die Ausbildung; so wenig sind sie geneigt, Ausbildung als nöthig zu betrachten.

Es ist betrübend, aussprechen zu müssen, wie wenig

in Deutschland für die richtige Ausbildung des Sprachorgans gethan wird, wie die Kunst des richtigen Athmens fast gänzlich fehlt. Selbst bedeutende Künstler, in ganz Deutschland als solche bekannt, leiden an dem Gebrechen des total falschen oder doch mangelhaften Athmens.

Während der Soldat nicht eher eine Waffe in die Hand bekommt, als bis er seinen Körper und seine Gliedmaßen vollständig in der Gewalt hat und selbige regelrichtig bewegen kann; während der Maler nicht eher ein Ganzes malen darf, als bis er die einzelnen Theile, aus denen das Ganze besteht, aus dem Fundamente zu malen versteht; während Violin-, Clavierspieler u. A. Wochen, sogar Monate lang die einfachsten Uebungen machen müssen, — sieht man den Redner, Declamator, Schauspieler (und nicht selten auch) den Sänger ohne alle oder doch nur mit oberflächlicher Kenntniß in der Anwendung ihrer Sprachorgane vor die Oeffentlichkeit treten und auf gut Glück ihre Sprachmaschine in Bewegung setzen.

Freilich hören wir dann häufig den Redner sagen: „Ich weiß nicht, wie das kommt: sowie ich eine halbe Stunde gesprochen habe, bin ich vollständig trocken im Halse, ja, es schmerzt mich hier und da, die Brust, der Kehlkopf u. s. w. thun mir weh!" Wir hören die Sängerin schüchtern fragen: „Wie fange ich es nur an, es dahin zu bringen, daß mir bei gewissen schwierigen Stellen nicht immer der Athem fehle?" Wir hören ferner nicht selten, daß die Redner oder Sänger

vor dieser oder jener Production eine gewisse Scheu haben, daß sie sagen: „Wär's nur schon vorüber!" Und wenn wir der Sache auf den Grund gehen, so sind das immer nur Solche, deren Organe eben nicht oder doch nur ungenügend ausgebildet worden, und die dadurch nicht im Stande sind, die Production mit der nöthigen Ruhe und durch diese wiederum mit der nöthigen Kraft und Ausdauer vorzuführen.

Nicht selten hören wir sogar und zwar von vielen unserer Kunstjünger die Phrase: „Was heißt das: Methode? Ein Jeder athme und spreche, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, in der Schauspielkunst bietet die innere Begabung das Erforderliche und alles Andere ist Nebensache". Wer wird in Abrede stellen wollen, daß innere Begabung die Seele der Schauspielkunst sei? Wer aber wird behaupten, daß es eine Kunst gäbe, zu deren Ausübung innere Begabung nicht das erste Erforderniß sei? Hat es je einen großen Maler, Bildhauer, Musiker, Componisten, Dichter u. s. w. ohne innere Begabung gegeben? Dagegen ist die Behauptung eine durchaus begründete, daß es keine Kunst giebt, in welcher die innere Begabung mit den äußeren Organen so in Einklang gebracht werden muß, als die Schauspielkunst.

Während die Producirenden anderer Künste hauptsächlich immer nur einzelne Gliedmaßen beschäftigen (der Musiker Hände oder Lunge, der Tänzer die Beine u. s. w.), kann der dramatische Darsteller nur in harmonischem Vereine aller seiner Organe sein Kunst-

werk liefern. Während der Maler bei einem von Natur oder selbst vernachlässigten Körper, aber bei innerer Begabung und gutem Auge ein großer Künstler sein kann, muß der dramatische Darsteller die vollste Beherrschung aller seiner Organe und seines Geistes besitzen.

Die Wahrheit meiner Behauptung tritt recht zu Tage, wenn wir dramatische Darsteller, die eine gewisse Höhe in ihrer Kunst erreicht, mit einzelnen Fehlern (schlechter Gang, Haltung oder unreine Aussprache, falsches Athmen, — leider bei sehr bedeutenden Künstlern bemerkbar —) behaftet sehen, Fehler, die auf die unangenehmste Weise berühren, während ein sogar minder Begabter, aber vollständig ausgebildeter dramatischer Künstler nur auf die angenehmste, wohlthuendste Weise wirkt.

Hierdurch wird die Behauptung, „zur Ausübung der dramatischen Kunst gehöre nur innere Begabung, nur Genie, und alles Andere sei als Nebensache zu betrachten", vollständig lächerlich.

Wie oft hört man von gewissen Jüngern der Kunst (die Alles mit dem Genie machen wollen, auch wenn sie kein Genie besitzen) die Worte: „Aber sehen Sie doch nur Den oder Die (irgend eine Celebrität) an, glauben Sie, daß Die all diese Uebungen durchgemacht haben? Sie dachten nicht daran, und was vermögen sie mit ihren Stimmen, ihren Organen!" Diese Ansichten werden durch folgende Bemerkungen widerlegt. Entweder bestehen die Wirkungen solcher Celebritäten nur

in dem Aufgebot einer massenhaften physischen Kraft (wobei sie natürlich viel zu wünschen übrig lassen) oder, und dies ist meist der Fall, wir haben genügende Beweise, diese Celebritäten verschweigen die Mühen ihrer Ausbildung, die sie, trotzdem daß ihr Leben den Schein der Nachlässigkeit und ungezügelten Genialität trägt, hatten, ja renommiren sogar noch mit einer gewissen Nachlässigkeit und Trägheit, weil sie nur zu gut den alten weisen Spruch kennen: Sage nie, daß Dies oder Jenes dir Mühe gemacht, die Welt vergöttert nur Das, was über Nacht vom Himmel gefallen.

Müssen wir mit Bedauern eine große Mangelhaftigkeit schon in der allgemeinen Ausbildung der meisten dramatischen Künstler bemerken, so ist es wahrhaft betrübend, zu sehen und zu hören, wie gänzliche Unkenntniß in der richtigen Anwendung der Sprach- und Tonwerkzeuge herrscht, ja, wie ein vollständiges Tappen im Finstern junge Künstler, nachdem sie jahrelang den rechten Weg suchten, endlich der Manier oder dem Untergange in die Arme führt.

Können wir nun den öffentlichen Rednern (Geistlichen, Kammermitgliedern, Advocaten, akademischen Lehrern) den Vorwurf einer mangelhaften geistigen Ausbildung nicht machen, so müssen wir doch dasselbe Bedauern aussprechen über die gänzliche Unkenntniß der Redekunst, die wir (wenige ausgenommen) überall finden.

Vor Allem müssen wir unser tiefes Bedauern über einen Mangel aussprechen, der sich in einem Stande

besonders fühlbar macht, einem Stande, der eine so hohe Bestimmung hat, und der sie leider so selten erfüllt. Ich meine den Mangel jeglicher Kenntniß der Redekunst bei den meisten Personen des geistlichen Standes.

In diesem Berufe hat man bis jetzt geglaubt, es gehöre zu seiner Ausübung Nichts, als eine geistige Ausbildung mit etwas Stimme, ohne letztere als besondere Bedingung hinzustellen, denn wir haben Geistliche, die so untergeordnete physische Mittel besitzen, daß man sie in den kleinsten Räumen nicht verstehen kann. Was war die Folge? — Eine Entfremdung der Kirche, selbst bei den Besseren! Ich wage dies kühn zu behaupten; aus der Entfremdung der Kirche aber muß nothwendig jene Sittenlosigkeit, jene Irreligiosität, welche man heutzutage in so unangenehmer Weise wahrzunehmen Gelegenheit hat, hervorgehen.

Ich verlange nicht, daß der Kanzelredner sich wie der Schauspieler geberden soll (was nach meiner aufgestellten Behauptung mir vielleicht zum Vorwurfe gemacht werden könnte), das hieße im Gegentheil seine Bestimmung total verkennen; noch weniger verlange ich, daß die Menschen den ganzen Tag in der Kirche sitzen sollen; aber das kann ich mit vollem Rechte verlangen, daß die Stunde, die ich in der Kirche zubringe, mir nicht verleidet werde. Der Priester soll mich Gottes Wort kennen lehren, er soll es mir interpretiren. Wie aber soll ich Gottes Wort zu vernehmen glauben, wenn ich die Worte von der Kanzel herab höre: „Wir ôber

waichen nich vun däm Wäge des Härrn", oder „ähs ihst eine uhnahngenähme 'flicht, ôber sie werd ahngenähm" u. s. w. Wie soll ich zur Andacht gestimmt werden, wenn mein ästhetisches Gefühl in Auge und Ohr auf's Gröbste verletzt wird; wenn die Gesichtszüge des Kanzelredners, statt Ruhe, den höchsten Grad von Verzerrungen und Verzuckungen darstellen, wenn der Kanzelredner mit den Armen in der Luft herumfegt und sein Vortrag eine unendlich anstrengende Arbeit zu sein scheint, von der ihn der gequälte Zuhörer so gern befreien möchte.

Ich vernahm einst die Aeußerung, der Kanzelredner müsse im Dialekt sprechen, weil ihn sonst seine Gemeinde nicht verstände. Ich bedauere nur die niedere Menschenclasse, der dann unser schönstes Buch, die Bibel, verschlossen bleiben müßte, da ja diese (wenn auch in kräftigem Deutsch, so doch durchaus) nicht im Dialekt geschrieben. Es ist übrigens eine ganz falsche Auffassung, zu glauben, die niedere Menschenclasse verstände das reine Deutsch nicht. Sie versteht es vortrefflich. Aber gesetzt auch, es wäre so, die untergeordnete Menschenclasse verstände das reine Deutsch nicht vollkommen: ist es nicht eben die Pflicht des Priesters, seine Gemeinde zu bilden, sie aus dem Staube der Alltäglichkeit in eine höhere, edlere Sphäre zu heben?

Die Kanzel ist der einzige Ort, von wo aus zu dem Volke gesprochen wird; denn das Theater kann nicht Jeder besuchen; theils fehlen ihm die Mittel, theils die

Gelegenheit. In die Kirche kann Jeder gehen. Hier also ist in Deutschland so ziemlich der einzige Ort, wo das reine deutsche Wort gehört werden, von wo die Bildung auf das Volk übergehen soll.

Die meisten Menschen niederer Classen haben seit ihrer Schulzeit, die obendrein einen sehr schwachen Grund bei ihnen legte, Nichts wieder gehört, kein Buch wieder in die Hand bekommen, wodurch ihr Sinn zum Schönen, Edlen hätte genährt, ihr sittliches Gefühl geweckt, ihr musikalisches Ohr hätte cultivirt werden können. Sie kommen nun in die Kirche und finden dort eine Unbehaglichkeit, die sie nicht motiviren können, von der sie aber mit ganzer Gewalt ergriffen werden; denn eine sogenannte Nachmittagspredigt, die jeden Augenblick aufzuhören scheint, oder eine heulende, in der tiefsten Tiefe beginnende und in der unerreichbarsten Höhe einige Zeit verweilende, dann sich wieder in die Tiefe stürzende Stimme, ein Aufreißen der Augen, wie überhaupt ein Gesichterschneiden, kann selbst den ungebildetsten Menschen nicht erbauen. Was ist die unbedingte Folge? Nur der Gebildete vermag einen guten, gediegenen Inhalt von einer schlechten Form zu unterscheiden; der gewöhnliche Mensch erkennt das Gediegene nur in der gediegenen Form, und findet er diese nicht, so verdammt er, ohne sich weiter Rechenschaft zu geben, das Ganze.

So geht es ihm mit der Kanzel; das Wort Gottes, welches er vernimmt, gefällt ihm nicht, es haftet zu viel Irdisches daran, und er wird gleichgültig dagegen.

Gleichgültigkeit aber ist der erste Schritt zur Sittenlosigkeit.

Die beliebte Redensart: Bei dem Kanzelredner komme es nur auf einen gediegenen Inhalt an, zerfällt demnach in sich selbst. Wie kann ein gediegener Inhalt ohne gediegene Form zur Anschauung gebracht werden?

Ich war Augen- und Ohrenzeuge, wie ein Kanzelredner heimlich ausgelacht wurde (denn das Gute hat dieser Beruf, daß die Achtung vor demselben jede öffentliche Kritik unterläßt), weil er alle möglichen Unarten hatte; er heulte, statt zu sprechen, er riß die Augen einmal weit auf, dann schloß er sie plötzlich, und sie lange zuhaltend, schien er unter den geschlossenen Augenlidern denselben eine nicht ganz gerade Stellung zu geben; holte er Athem, so glich es eher einer nicht geölten Thür, denn es geschah mit einem förmlich pfeifenden Geräusch.

Durch so Etwas wird bei den Menschen keine Neigung zu Gottes Wort, wohl aber eine Abneigung hervorgebracht, wenigstens gegen das Gotteswort, welches sie in dieser Weise von der Kanzel herab vernehmen müssen. Die Folge davon ist: sie bleiben aus der Kirche weg. Der Priester aber mag sich sehr wohl dabei befinden, wenn er eine herrliche Pfründe hat, und wer die Kirche nicht besuchen will — je nun, der wird ja nicht gezwungen. Von Zeit zu Zeit hört man freilich derartige Priester von der Kanzel herabdonnern über den Verfall der Menschheit, über die Sittenlosig-

keit, über den Mangel an Religiosität, und doch denken sie nicht im Entferntesten daran, daß sie, wenn auch nicht alle, doch einen großen Theil der Schuld tragen.

„Zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler verfallen!" Wenden wir dasselbe auf die Religion an. Nur der gänzliche Mangel einer nur einigermaßen den Ansprüchen der Zeit angemessenen ästhetischen Form entfremdet die Menschheit der Kirche.

Man klage also nicht mehr über die sündige Menschheit, man klage über die sündige Vernachlässigung der ästhetischen Form und gehe mit gutem Beispiel voran, indem man seine von Natur erhaltenen Mittel künstlerisch ausbildet; denn nur auf diese Weise wird das Sittlichkeitsgefühl der niederen Classen geweckt und gebildet. Man gewöhne die Menschheit wieder an die Kirche, man führe sie der Kirche wieder zu durch Vervollkommnung der Kanzelberedtsamkeit. Man verschmelze den gediegenen Inhalt mit der gediegenen Form.

Fassen wir das Ganze einmal vom praktischen Standpunkte auf: Wir leben in einer Zeit, in der ein Jeder vorwärts strebt, ein Jeder mit dem Andern rivalisirt, den Andern zu überbieten sucht. Der Charlatan vermag auf Augenblicke wohl die Menschen zu täuschen; doch bald sinkt er in sein Nichts zurück. Derjenige, welcher echte Waare verkauft, wird dauernden Erfolg haben.

Man hört von gewissen Kanzeln herab Zeter und Mord schreien, daß die Menschen, statt in die Kirche zu gehen, ins Theater liefen. Wohlan, hier ist eine Gelegenheit zu rivalisiren. — Warum soll die Kirche zurückbleiben, da Alles rivalisirt? Man suche in der Kanzelberedtsamkeit den Inhalt mit einer gefälligen Form zu verbinden, und man wird weniger über Mangel an Kirchenbesuch zu klagen haben.

Haben wir nun unser Bedauern ausgesprochen über das Mangelhafte, das von der Kanzel herab uns entgegentritt, so müssen wir doch mit Freuden sagen: Um so wohlthuender, um so erhabener ist es, wenn wir unter der Zahl Derer, die bis jetzt die Formvollendung für überflüssig hielten, hie und da Einem begegnen, der im Geistigen wie Formellen auf gleicher Höhe steht, der uns das Wort Gottes in der Reinheit wiedergiebt, wie wir es in der Phantasie uns denken, der uns in seinem Vortrage nicht an die Gebrechlichkeit des Menschen erinnert. Diese haben die hohe Bedeutung ihres Berufes erkannt.

Die Hauptursache Dessen, was wir im Vorhergehenden als mangelhaft beklagten, rührt allerdings schon von dem Schulunterricht her. In diesem müssen wir leider eine verletzende Vernachlässigung der freien Redeübung, ja der deutschen Sprache im Allgemeinen wahrnehmen. Ein kleines Gedichtchen, welches hie und da vom Schüler verlangt und von demselben selten anders als in trauriger, dürftiger Weise vorgetragen wird, ist Alles, was geschieht. Nicht selten begegnen uns Schüler,

die bald die Universität beziehen und die nicht im Stande sind, ihren Gedanken eine nur einigermaßen gefällige Form zu geben, die eine Sprache vernehmen lassen, welche jedes musikalische Ohr durch ihre Härten wie Provinzialismen auf die grausamste Weise verletzen muß. Nur zu oft wird eine derartige Mangelhaftigkeit damit entschuldigt, daß der Schüler ja nicht Schauspieler werden solle. Komisch, in der That! Als ob nur der Schauspieler seine Muttersprache rein und edel sprechen müsse. Derjenige, welcher ein schlechtes, unmusikalisches Deutsch spricht, wird überall, im Leben, wie auf der Bühne, einen unangenehmen Eindruck hervorbringen, wenn selbst der Inhalt Dessen, was er sagt, die Herzen der Hörer für den Augenblick beherrscht.

Es ist sonderbar, daß man in den Schulen häufig der Meinung ist, die Muttersprache lerne sich (weil sie die Muttersprache) von selbst. Nicht selten begegnen wir Kindern, die ganz bedeutende Aufgaben im Latein und Französischen zu lösen vermögen, während sie der leichtesten deutschen Aufgabe nicht gewachsen.

So ist es mit Allem, was der Mensch von Kindesbeinen an treibt: mit Gehen, Sprechen, Athmen u. s. w.; weil er es eben von Kindheit an, ohne besondere Anstrengung, täglich instinctmäßig ausübt, kommt er gar nicht auf den Gedanken, es systematisch zu erlernen; und immer müßte man ihm zurufen, was der Coburger Tanzmeister dem jungen Iffland sagte, der sich höchlich darüber verwunderte, daß er gefragt wurde,

ob er gehen könne: „Sie können sich wohl fortbewegen, aber gehen können Sie nicht“.

Zur Erlernung der Schauspielkunst im Allgemeinen und zur logischen und ästhetischen Ausbildung der Declamation (wenn Begabung vorhanden, denn ohne diese läßt sich Nichts erlernen) verweise ich auf Das, was Lessing, Goethe, Riccoboni, Schröder, Schiller, Schlegel, Tieck und in neuerer Zeit z. B. Rötscher, Thürnagel u. s. w. geschrieben.

Ich habe mir in dieser Schrift nur die Aufgabe gestellt, eine Gymnastik der Stimme für Redner wie Sänger zu schreiben, das heißt eine auf physiologischen Gesetzen basirende Anleitung zur Ausbildung und richtigen Anwendung der vorhandenen physischen Mittel, verbunden mit einem System des richtigen und praktischen Athmens; und da die Sprache innig damit zusammenhängt, so werde ich auch diese nicht unberührt lassen, natürlich nur in so weit, als es die Entstehung der Laute und deren grammatikalische Anwendung betrifft.

Es kann natürlich nicht davon die Rede sein, neue anatomische oder physiologische Forschungen zu enthüllen, sondern einzig und allein davon, das in großen, bedeutenden Werken Vorhandene, hie und da zerstreut Liegende zu sammeln, zu ordnen und vereint mit eigenen Forschungen und praktischen Erfahrungen zu einem Ganzen, zu einem System, zu einer Methode zu bilden.

Ich habe nun versucht, eine solche Methode, zu

deren Kenntniß ich theils durch Andere, aber noch viel mehr durch meine eigenen, langjährigen, eifrigen und unablässigen theoretischen wie praktischen Studien gelangt bin, aufzustellen, und glücklich würde ich mich fühlen, wenn es mir darin gelungen sein sollte, nur einige Uebelstände in dem mangelhaften Athmen zu heben.

Die Kunst, richtig zu athmen, lehren zu können, ist nicht einem Jeden gegeben, denn es gehören dazu bedeutende physiologische Studien, große Erfahrungen und die mannigfachsten Versuche an sich selbst und verschiedenen Schülern, sowie ein angeborenes Talent zu unterrichten überhaupt. Ich habe Künstler von bedeutendem Rufe, die unbewußt die richtige Athmungsmethode hatten, zu jungen Leuten sagen hören: „Athmen Sie doch mit dem Bauche!" Das war aber auch Alles, was sie sagen konnten. Was der Schüler dabei zu beobachten, welche Organe er dabei anzuwenden, wie er dieselben anzuwenden hat, davon wußten sie nicht die Spur; sie blieben dabei: „Athmen Sie mit dem Bauche!"

Durch einen vieljährigen erfolgreichen Unterricht ermuthigt, dem unablässigen Drängen meiner Freunde nachgebend, wage ich es, meine Methode zu Papier zu bringen, von dem Gedanken beseelt, daß es Niemandem mehr am Herzen liegen könne, als mir, den Menschen die gemachten Erfahrungen mitzutheilen und ihnen dadurch unendliche Mühen und Kosten zu ersparen.

Wohl sehe ich viele meiner Collegen die Achseln

zucken und ein mitleidsvolles Lächeln auf diese Zeilen werfen, weil ich versucht, Etwas, was sich ihrer Meinung nach von selbst versteht, in ein System zu bringen; nun, zur Beruhigung Derer spreche ich hier öffentlich aus: für sie habe ich nicht geschrieben. Wenn ich nur hie und da einem strebsamen jungen Talente, dem die Gelegenheit zur Ausbildung fehlt, den in der Kunst so schwierigen Weg einigermaßen geebnet, so bin ich schon zufrieden, ja vollständig belohnt.

Die Quellen, aus denen ich schöpfte und durch welche ich meine langjährigen Erfahrungen wissenschaftlich begründete, sind: Handbuch der menschlichen Anatomie von K. F. Th. Krause. Hannover, 1833. Handbuch der Physiologie des Menschen von Dr. Johannes Müller. Coblenz, J. Hölscher, 1835—37. Handwörterbuch der Physiologie von Dr. Rudolph Wagner. Braunschweig, Vieweg und Sohn, 1853. Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute von Dr. Ernst Brücke. Wien, Gerold's Sohn 1856. Das Buch vom gesunden und kranken Menschen von Dr. Carl Ernst Bock. Leipzig, Keil, 1859. F. C. Donders, Physiologie des Menschen. Leipzig, Hirzel, 1856. Ueber die Wirkungen der Musculi intercostales von A. H. Schoemaker (Archiv für die Holländischen Beiträge zur Natur- und Heilkunde. Utrecht, Kemink und Zoon, 1860). Die Athmungskunst des Menschen von Dr. A. C. Neumann. Leipzig, C. F. Amelang's Verlag, 1859. Die Lehre von den Tonempfindungen von H. Helmholtz, dritte Ausgabe. Braunschweig, Vieweg und Sohn, 1870.

Physiologie der menschlichen Stimme von Dr. Michael Joseph Roßbach. Würzburg, A. Stuber's Buchhandlung, 1869. Der Kehlkopf von Dr. med. Carl Ludwig Merkel. Leipzig, J. J. Weber, 1873. Die deutschen Grammatiken von Heyse, Heinsius, Diesterweg und Becker.

Mannheim, im Jahre 1860.

Der Verfasser.

Vorwort zur dritten Auflage.

Im Frühjahr 1867 ging mir von meinem Herrn Verleger der angenehme Auftrag zu, eine zweite Auflage des vorliegenden Werkchens vorzubereiten.

Glaubte ich aus dem Vergriffensein der ersten Auflage schon schließen zu dürfen, daß meine aufrichtigen, wohlgemeinten Rathschläge, welche ich darin niedergelegt, bei der jüngeren Künstlerschaar Wurzel gefaßt und tiefer gegriffen, als ich bei Abfassung derselben selbst geahnt, so wurde mir dieser Glaube zur Gewißheit, als mir vor wenigen Tagen von meinem Herrn Verleger die Aufforderung zu einer dritten Auflage zuging.

Ich fühlte mich hochgeehrt durch diese Aufforderung, um so mehr, da mir (dem es versagt war, seine Kräfte fernerhin dem alten Vaterlande zu widmen) dadurch vergönnt ist, aus weiter Ferne durch das gedruckte Wort zu wirken und dadurch wenigstens die unvertilgbare Liebe zur dramatischen Kunst und zu ihren Vertretern an den Tag zu legen.

Nach den Erfolgen, welche die zweite Auflage gehabt, und nach genauer Prüfung aller seit dem Erscheinen der ersten Auflage mir bekannt gewordenen Werke über die menschliche Stimme, fühle ich mich auch in dieser dritten Auflage nicht veranlaßt, Aenderungen meines Systems, meiner Methode vorzunehmen. Diese Aenderungen könnten sich nur auf wissenschaftliche Streitfragen und Aussprüche, welche auf Vermuthung beruhen und über welche die Physiologen selbst noch nicht einig sind, erstrecken — und das würde dem Zwecke dieses Buches schnurstracks entgegen sein. Denn ob, wie Helmholtz vermuthet: „die Stimmbänder beim Sprechen als aufschlagende und beim Singen als durchschlagende Zungen gestellt werden (was übrigens Roßbach geradezu verneint), kann nur für die Wissenschaft Bedeutung haben; der Schüler wüßte damit Nichts anzufangen; ihm, der, dem Zwecke dieses Buches entsprechend, hauptsächlich sich selbst unterrichten soll, dürfen nur praktische Rathschläge gegeben werden, die auf Erfahrung beruhen und die in jahrelanger Anwendung sich als richtig bewährt.

Die praktischen Rathschläge aber, welche in den beiden vorhergegangenen Auflagen niedergelegt wurden, sind meines Wissens noch von Niemand als unpraktisch oder als mit der Wissenschaft unvereinbar bezeichnet und erwiesen worden; und die nunmehr nöthig gewordene dritte Auflage bekräftigt aufs Neue die Richtigkeit derselben.

Ich habe daher auch in dieser Auflage nur erläuternde Zusätze gemacht, durch welche ich Alles (ohne die

populäre Schreibweise zu verlassen) mehr wissenschaftlich begründet, noch näher auseinandergesetzt und für den Selbstunterricht brauchbarer gemacht habe, und zu denen ich durch die neuesten Forschungen von Helmholtz, Roßbach und vor Allen von C. L. Merkel veranlaßt wurde.

Daß ich gewisse Anschauungsweisen, gewisse Ausdrücke (wie z. B. in § 14 a), welche nicht von Physiologen, sondern von Gesangslehrern erfunden worden, beibehielt, dürfte einestheils die mir gebotene populäre Schreibweise entschuldigen; anderntheils aber ließe sich darüber streiten, ob diese Ausdrücke ohne alle Berechtigung sind.

Wenn z. B. Merkel die Ausdrücke: „Tonanschlag", „Richtiger Ansatz" verwirft und durch den von Nehrlich (auch von mir) gebrauchten Ausdruck: „Anschlagepunkt" zu dem Ausspruche veranlaßt wird: „Als ob der „Tonstrahl", wie Nehrlich die tönende Luftsäule sehr ungeschickt nennt, ein intelligentes Wesen wäre, das sich einen beliebigen „Anschlagepunkt" wählen könnte!" so dürfte zu erwidern sein: die Tonsäule ist es nicht; aber der die tönende Luftsäule Leitende ist ein intelligentes Wesen, und neben den natürlichen Wandungen des Ansatzrohres hängt es allerdings zunächst von der Stellung des Kehlkopfes, von der Haltung der Zungenwurzel, so wie der Zunge überhaupt ab, welchen Weg die Tonsäule nimmt, bevor sie das Ansatzrohr verläßt, und an welchem Punkte, oder an welcher Stelle sie mit größerer oder geringerer Intensität auftrifft. Und wenn Merkel fortfährt: „Im Gegentheil wird die Richtung, welche die

Tonsäule zu nehmen hat, stets von der Stellung der Wandungen bestimmt, zwischen welchen sie ihren Lauf nimmt. Die Tonsäule trifft auf diese Wandungen überall auf, nicht nur an einem gewissen „Punkte", und gerade an der Gaumenwölbung mit weniger Intensität, als an den Schneidezähnen", so haben wir ja durch seine eigenen Worte in diesem letzten Satze die volle Bestätigung, daß die Tonsäule an einer Stelle mit größerer Intensität auftrifft, als an der andern.

Es dürfte daher wohl gerechtfertigt sein, eine derartige Stelle mit dem populären Namen: „Anschlagepunkt" zu bezeichnen; und ohne Zweifel wird damit (und mit den daraus hervorgegangenen Ausdrücken: „Tonanschlag", „Richtiger Ansatz") bei dem Laien mehr erreicht, als wenn wir mit der Wissenschaft sprächen: „Die elastisch-flüssigen Lufttheilchen der ganzen, das Ansatzrohr ausfüllenden Luftsäule sind in fortschreitender Bewegung und ändern ihre Richtung durch die von hinten und von der Seite ihnen mitgetheilten Stöße fortwährend. Das Resultat dieser verschiedenen Bewegungen ist hier allemal eine Curve" (Merkel).

Daß übrigens Merkel, dem wir für seine unübertroffenen Forschungen zu dem größten Danke verpflichtet sein müssen, bei Eintheilung in: „wissenschaftliche und unwissenschaftliche (wie er sie nennt) Literatur der Gesangsdidaktik und Rhetorik" von letzterer mit einer gewissen Unterschätzung, um nicht zu sagen Geringschätzung spricht (obgleich er den darauf verwandten Fleiß anerkennt, und die er mit Nehrlich's Buch 1841

beginnen läßt, ja, zu der er selbst Garcia, den Begründer der Laryngoskopie, mehr oder weniger rechnet), halten wir für ein großes Unrecht, denn — die Praxis ist nicht aus der Wissenschaft, sondern die Wissenschaft ist aus der Praxis entstanden; so wie die Sprache nicht aus der Grammatik, sondern die Grammatik aus der Sprache.

Und wenn der eine Physiolog diese, der andere jene Ansicht (z. B. über den Gang der Tonsäule im menschlichen Ansatzrohre) hat, so dürfte es dem Nicht-physiologen, aber in der Wissenschaft über den gewöhnlichen Dilettantismus hinausgreifenden und praktisch erfahrenen Fachmanne in Gesang und Rede wohl gestattet sein, auch seine Erfahrungen und Forschungen auszusprechen (und zwar mit dem populärsten, dem Schüler faßlichsten Namen) und den Gang der „Tonsäule“ im menschlichen Ansatzrohre zu bestimmen.

Unserem Bedünken nach sollten überhaupt Physiologen und Lehrer des Gesanges und der Rede Hand in Hand mit einander gehen: die Einen wissen, was den Anderen fehlt, und umgekehrt.

Gern hätte ich noch Manches von den neuesten Forschungen auf dem Gebiete der Physiologie der menschlichen Stimme in diese Auflage mit aufgenommen und manche meiner Definitionen noch mehr in wissenschaftliche Ausdrücke umgeändert; aber da dies einerseits gegen die populäre Schreibweise dieses Buches verstoßen, andererseits die Seitenzahl desselben über seine

Grenzen hinaus vermehren würde, muß ich leider auf Beides verzichten.

Indem ich somit auch diese dritte Auflage des vorliegenden Buches allen Denen, welche sich dafür interessiren, ans Herz lege — indem ich von ihnen auf lange — vielleicht auf immer — scheide, kann ich nicht unterlassen auszusprechen, daß es mir eine unbeschreibliche Freude, ja eine Genugthuung bereitet, meine vor sechszehn Jahren der Oeffentlichkeit übergebene „Gymnastik der Stimme" durch die neuesten Forschungen in der Wissenschaft in ihren Fundamentalgesetzen bestätigt zu sehen.

Newyork, im Mai 1875.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniß.

Erster Abschnitt.

Von den Stimmorganen.

Zweiter Abschnitt.

Von der Thätigkeit der Stimmorgane.

Dritter Abschnitt.

Die richtige Aussprache des Alphabets und kritische Folgerungen.

Vierter Abschnitt.

Das Athmen.

Gymnastik der Stimme.

Einleitung.

Die Sprache entsteht aus unartikulirten Lauten (Tönen), die mit Hülfe bestimmter Organe in artikulirte Laute (Worte) oder durch eine größere Dauer in Gesangstöne verwandelt werden.

Der Ton der Sprache wie des Gesanges ist ein und derselbe; seine Erzeugung kann in beiden Gattungen nur auf ein und dieselbe Weise ermöglicht werden, und der Unterschied besteht nur darin, daß der Ton der Sprache meist nur aus einem kurzen Anschlag besteht, während der Ton des Gesanges länger gehalten, und dadurch vollständig zum Tone gebildet wird, folglich einen größeren Umfang erhält.

Die Töne der Sprache haben den Vortheil, daß sie näher an einander liegen, als die Töne des Gesanges (diese finden in der chromatischen Tonleiter ihre nächste Nähe), und deshalb vermögen sie die Empfindungen der Seele nüancenreicher und vielfältiger wiederzugeben.

Hat demnach die Sprache vor dem Gesange Etwas voraus, so geht daraus noch keineswegs hervor, daß

sie weniger nöthig hätte, ausgebildet zu werden; sie erfordert (will man Vollendetes leisten) genau dieselbe Ausbildung; nur werden die Regeln, die man zu derselben aufstellt, hie und da anders geformt sein müssen.

Aus dem Gesagten geht zur Genüge hervor, daß zur Erzeugung des Gesangs- wie des Sprachtons dieselben Organe erforderlich sind.

Die innere Beschaffenheit dieser Organe zu erklären, sowie deren richtige naturgemäße Anwendung zu lehren, ist die Aufgabe des Folgenden.

Um Töne zu erzeugen, bedürfen wir vor Allem der Organe, die uns zum Athmen dienen.

Es spielt demnach das Athmen eine Hauptrolle in Gesang und Rede, und es ist ihm auch in dieser Schrift eine große, wenn nicht die größte Aufmerksamkeit gewidmet worden.

Ich halte das richtige Athmen für die schwierigste Kunst, und wenn auch nicht für die Hauptsache, so doch für die Basis des Gesanges wie der Rede. Im richtigen Athmen finden wir die Lösung für so Manches, was uns bei Naturen mit schönen Mitteln sowohl, als bei solchen, die nur geringe Mittel besitzen (bei Jenen wegen Mangel, bei Diesen wegen Vollendung der Technik) unerklärlich scheint; im richtigen Athmen liegt die Hauptbewältigung des Gesanges wie der Rede.

Die Organe, welche wir zum Athmen bedürfen, sind:

1) der Brustkasten mit den Athmungsmuskeln;

2) die Luftwege, durch welche die atmosphärische Luft in die Luftbehälter (Lungen) gezogen wird und wozu Mund- und Nasenhöhle, Kehlkopf und Luftröhre gehören;

3) die Lungen (Luftbehälter).

Durch das bloße Ausstoßen der eingeathmeten Luft kann wohl ein Geräusch, aber noch kein Ton entstehen. Es ist also dazu der Kehlkopf (Stimmerzeuger) nöthig.

Sollen Töne zu Worten gebildet werden, so bedürfen wir außer der Athmungswerkzeuge noch anderer Organe, die sich oberhalb des Kehlkopfs befinden, und wozu die Schlundhöhle mit dem Mundcanal, Zunge, Gaumen, Zähne und Lippen gehören.

Nur der richtige Gebrauch dieser Organe bringt reine Töne, bringt richtige Wortbildung hervor. Der geringste Mißbrauch, nur ein kleines Abweichen von dem einfachen Wege ist die Ursache so sonderbarer Töne, so eigenthümlicher Wortbildungen, wie wir sie so häufig hören, und wobei Gaumen-, Nasen- und Gurgeltöne eine Hauptrolle spielen.

Wir haben hier verschiedene Organe des menschlichen Körpers dem Namen nach kennen gelernt, und müssen nun nothwendig, wenigstens soweit Solches zu unserem Zwecke gehört, die innere Beschaffenheit dieser Organe näher kennen lernen.

Man befürchte nicht, daß ich den Versuch machen werde, genannte Organe vollständig anatomisch zu besprechen. Dies gehört nicht hieher.

Da aber, ohne genaue Kenntniß des Körperbaues, dessen Kraftäußerungen nicht zu verstehen sind, indem sich Kenntniß der Physiologie auf Kenntniß der Anatomie gründet, so muß ich wenigstens aphoristisch die genannten Organe anatomisch zergliedern.

Alle Bewegungen des menschlichen Körpers werden vermittelst Muskeln zu Wege gebracht, welche an beweglichen festen Apparaten ihre Angriffspunkte haben und durch Nerven in Thätigkeit gesetzt werden.

Ohne richtige Muskelthätigkeit ist es uns unmöglich, Etwas zu thun.

Es ist daher nothwendig, daß wir, bevor wir an die Besprechung der Athmungsorgane gehen, vor Allem die Beschaffenheit der Muskeln im Allgemeinen, sowie Etwas über deren Erhaltung und Ausbildung, und im Besondern die innere Beschaffenheit und Wirkung derer genau kennen lernen, die zu unserm Zwecke gehören.

Erster Abschnitt.

Von den Stimmorganen.

Muskeln.

Die Muskeln bestehen aus Muskelgewebe (Fleisch), welches die Eigenschaft besitzt, sich ausdehnen und zusammenziehen zu können.

Auf eine Zusammenziehung eines Muskels folgt nach einiger Zeit entweder willkürlich oder ganz von selbst durch Ermüdung ein Nachlaß der Zusammenziehung, ein Zustand der Ruhe, in welchem der Stoffwechsel (die Ernährung) besser vor sich gehen kann, während im Zustand des Zusammenziehens ein größerer Verbrauch des Blutes und der Nervenkraft stattfindet.

Bei oft wiederkehrender, allmälig sich steigernder Thätigkeit der Muskeln und bei Zuführung der nöthigen Fleischkost können dieselben bedeutend an Kraft und Größe zunehmen, wohingegen zu massenhaftes Fett und Unthätigkeit selbige schlaff und kraftlos machen.

Welche wunderbare Kraft und Geschicklichkeit der Mensch durch Gewöhnung (richtige Uebung) der Muskeln zu bestimmten Thätigkeiten, natürlich immer in all-

mäliger mit der nöthigen Ruhe unterbrochener Steigerung erlangt, beweisen alle Jene, deren Hauptthätigkeit im richtigen Gebrauch der Muskeln besteht, wie Turner, Athleten, Tänzer, Klavierspieler u. s. w.

Da in der Zusammenziehung des Muskels ein größerer Blutverbrauch, in dem Ausdehnen (Nachlassen der Zusammenziehung, Ruhe) desselben eine stärkere Blutbildung stattfindet, so ist es ganz natürlich, daß ein Muskel, der in stetem Wechsel (in Zusammenziehung und Ausdehnung, also in Thätigkeit und Ruhe) wirkt, sich weit mehr kräftigt und viel weniger ermüdet, als einer, dessen Thätigkeit fortwährend, oder doch lange Zeit eine einseitige ist.

Deshalb ermüdet langes Stehen bedeutend mehr, als langes Gehen.

Wird ein Muskel zu sehr angestrengt oder zu lange in Thätigkeit gehalten, so erfolgt nicht selten eine Lähmung.

Nur ein andauerndes mit der nöthigen Ruhe abwechselndes Ueben der Muskeln wird dieselben endlich in den Stand setzen, diejenigen Bewegungen zu machen, die der menschliche Wille vorzeichnet. Beim Beginn der Uebungen ist man dies selten im Stande, und man wird nicht verhüten können, daß bei dem Gebrauche gewisser Muskeln zu bestimmten Thätigkeiten sich nicht auch noch andere Muskeln, die zu diesen Thätigkeiten durchaus nicht nöthig sind, mitbewegen.

Man beobachte nur einen Menschen, der das Turnen, Tanzen, Fechten und Klavierspielen zu erlernen beginnt,

und man findet die eben ausgesprochene Behauptung bestätigt.

Es ist im höchsten Grade komisch, einen jungen phantasiereichen, talentvollen, leidenschaftlichen Menschen zu beobachten, wenn derselbe zum Erstenmale Etwas vorträgt; das Gesicht schlägt solche Falten, daß wir eher ein Spinnennetz, als ein Menschengesicht vor uns zu sehen glauben. Nicht nur die zu brauchenden, sondern überhaupt alle Muskeln bewegen sich krampfhaft in unschöner Weise, und gewöhnlich drückt das Gesicht, wenn auch nicht gerade das Gegentheil, so doch nur theilweise die Stimmung der Seele aus.

Am meisten bemerken wir eine falsche Muskelthätigkeit bei Anwendung der menschlichen Stimme, im Gesange und der Rede, und nur eine solche ist meist die Ursache eines mangelhaften Sprechens und Singens.

Wie Mancher wird sich wundern, ja darüber ärgern, daß er so viel von Muskeln hören muß, er, der weder Athlet noch Tänzer, sondern nur Sänger oder Redner werden will; aber es hilft ihm Alles nichts; die Natur ist einmal so eigensinnig, daß sie bei dem Sänger und Redner ebenso wie bei dem Athleten und Tänzer eine richtige Muskelthätigkeit bedingt (was wir später zur Genüge kennen lernen werden), sie wird bei ihm keine Ausnahme machen; damit er jedoch einige Ruhe bekomme und mit Lust und Liebe die weitere Behandlung der Muskeln verfolge, mag er also wissen:

In dem Gehirn entsteht der Gedanke, das Gehirn wirkt auf die Nerven, die Nerven auf die Muskeln, die

Muskeln auf die Knochen, und erst nach diesem Proceß wird es uns möglich sein, eine Handlung vorzunehmen.

Da hätten wir aber schon wieder Etwas, was jenen Ungeduldigen, Aergerlichen noch ärgerlicher machen wird, nämlich, daß Gehirn und Nerven gleichfalls thätig sein sollen, wenn man singt und spricht; am Ende wird der sonderbare Verfasser auch gar noch verlangen, daß das Gehirn und die Nerven ausgebildet werden? Allerdings, das ist die erste Aufgabe, das Gehirn auszubilden durch Denkübungen, denn nur ein ausgebildetes, ein phantasiereiches, ein im Denken und zwar in raschem und entschiedenem Denken geübtes Gehirn wird fähig sein, auf Nerv und Muskeln zu wirken.

Nur eine lange Uebung wird es dahin bringen, daß der Wille nur die Muskeln in Bewegung setzt, die in Bewegung gesetzt werden sollen.

Um die Muskeln und somit also den ganzen Körper zu kräftigen und zu jeder willkürlichen Thätigkeit fähig zu machen, übe man dieselben nach einem System.

Das Turnen ist wohl von allen körperlichen Uebungen am geeignetsten, weil darin ziemlich alle Bewegungen des menschlichen Körpers enthalten sind; nur beobachte man genau folgende Regeln, will man sich nicht einen größeren Schaden zufügen als Nutzen:

Vorerst muß man alles Beengende vom Körper entfernen, ehe man seine Uebungen beginnt, damit das Blut leicht und frei durch die Adern rinnen kann; dann übe man nie so lange, bis eine wirkliche

Ermüdung eintritt, und bilde nicht nur einzelne, sondern alle Muskeln aus.

Vor Allem aber verwende man den größten Fleiß auf die Ausbildung der Athmungs= (Brust= und Bauch=)muskeln, und beobachte besonders bei diesen eine große Vorsicht, d. h. man strenge sie nicht zu sehr an, man lasse immer die nöthigen Pausen zum Ausruhen, ehe man wieder von Neuem beginnt, man vergesse nie, daß nur eine langsam sich steigernde, lange Zeit andauernde, durch Pausen unterbrochene Uebung zum Ziele führt.

Nach den Bewegungen ruhe man ordentlich aus und esse weder unmittelbar vor, noch nach starken Bewegungen.

Bei den Bewegungen, die immer in reiner frischer Luft zu machen sind, beobachte man genau, daß man den Athem nicht anhält, im Gegentheil, man hole langsam und tief und regelmäßig Athem.

Daß man bei derartigen Uebungen vor jeder Erkältung sich hüten muß, bedarf wohl nicht der Erwähnung.

Was hier von den Muskeln im Allgemeinen gesagt ist, gilt im Besondern und hauptsächlich für die Muskeln des Kehlkopfs.

Diese müssen mit der größten Vorsicht und nur in langsamer Steigerung geübt werden, soll nicht eine totale Unfähigkeit eintreten.

Man theilt die Muskeln ein in:

willkürlich zu bewegende und
unwillkürlich thätige.

Unwillkürlich thätige sind:
das Zwerchfell (diaphragma),
das Herz und die
Darmmuskeln.
Willkürlich zu bewegende sind:
alle übrigen Muskeln.
Man unterscheidet:
a) Kopfmuskeln,
b) Rumpfmuskeln,
c) Muskeln der oberen und
d) Muskeln der unteren Gliedmaßen.

Wir haben, nachdem wir im Allgemeinen über Muskeln gesprochen, im Besonderen nun die Muskeln unter a) und b) näher zu betrachten.

a) Kopfmuskeln.

Von diesen sind für unsern Zweck besonders die Gesichtsmuskeln näher ins Auge zu fassen.

Diese stehen durch den Gesichtsnerven, von dem alle diese Muskeln regiert werden, in nahem Zusammenhange mit dem Gehirne, daher sehr starke Eindrücke und Krankheiten des Gehirns nicht ohne großen Einfluß auf die Gesichtsmuskeln bleiben. Sie drücken die Affecte und Leidenschaften aus, und bewirken demnach das Mienenspiel.

Gewöhnlich ziehen sich bei traurigen, schmerzlichen Empfindungen die Muskeln der Mund-, Augen- und Stirngegend zusammen und zwar nach unten, bei fröhlichen (in welchem Falle die Backenmuskeln noch dazu kommen) sämmtliche Muskeln nach oben.

Willkürliche Bewegungen.

Die Backen lassen sich heben; von den Augenlidern lassen sich die obern herab- und hinaufziehen, die untern (aber nur vermittelst der Backenmuskeln) etwas nach oben schieben.

Die Stirne läßt sich in Falten ziehen, so daß die Augenbrauen, die von den Stirnmuskeln regiert werden, sich nähern; sie läßt sich hinauf- und herunterziehen, so daß die Augenbrauen sich heben oder senken.

Mit dem Munde lassen sich große Veränderungen vornehmen, und die kleinste von diesen ist in der Mimik von Bedeutung.

Die Mundspalte läßt sich einfach öffnen, vergrößern und verkleinern, die Lippen hinauf- und herab-, sowie seitwärts und auswärts ziehen, der Mund spitz und breit machen, sowie seine Winkel hinauf- und herabziehen.

Das Kinn läßt sich hinaufschieben. —

Was noch über Gesichtsmuskeln gesagt werden müßte, gehört nicht hieher und bleibt vielleicht einer spätern Arbeit vorbehalten.

Von besonderem Werthe für unsern Zweck sind die Muskeln, welche den Kehlkopf, Zunge, Zungenbein, den weichen Gaumen und den Unterkiefer bewegen.

Am Kehlkopf sind zwei Muskeln näher zu betrachten und zwar diejenigen, die den Schildknorpel mit dem Ringknorpel verbinden und die Annäherung und Entfernung dieser beiden Knorpel besorgen. Bei hohen

Tönen ziehen sie den Schildknorpel herab, bei tiefen lassen sie ihn wieder hinauf. Gerade hierin fehlen Viele, indem sie glauben, bei hohen Tönen müsse der Schildknorpel hinauf und bei tiefen müsse er herunter gehen, und beweisen es dadurch, daß sie bei hohen Tönen den Kehlkopf gewaltsam hinauf- und bei tiefen gewaltsam herunterdrücken. (Ausführlicher hierüber im II. Abschnitt.) In der richtigen Ausbildung und Anwendung dieser Muskeln liegt unendlich viel, was wir später unter „Athmen" sehen werden.

Die Zunge kann vermittelst ihres Muskels sich vielfach verändern, d. h. eine andere Gestalt annehmen; sie vermag sich zu verlängern, zu verkürzen, schmal und breit, flach und hohl zu machen, sowie sich aufwärts und herab zu ziehen und mit ihrer Spitze eine kreisförmige Bewegung zu machen.

Das Zungenbein und der damit zusammenhängende Kehlkopf kann in die Höhe und herab gezogen werden.

Der weiche Gaumen kann in die Höhe, herab und zurück gezogen werden. Die beiden Halbbogen desselben vermögen sich zu spannen und einander zu nähern, und so zwar, daß die Rachenenge beinahe geschlossen ist.

Das Zäpfchen ist nur zweifacher Veränderung fähig, und zwar der Krümmung und Verkürzung.

Eine wichtige Rolle spielt in der Sprache und in dem Gesange der Unterkiefer, der sich vermittelst der Kaumuskeln herab- und heraufziehen, rechts und links, vor und kreisend bewegen läßt.

Es wird die Aufgabe des Schülers sein, allen Fleiß darauf zu verwenden, die größte Beweglichkeit des Unterkiefers zu erlangen; denn, es sei hier schon ausgesprochen, die Beweglichkeit des Unterkiefers ist bei Gesang und Sprache ein Haupterforderniß.

b) Rumpfmuskeln.

Von diesen haben wir nur nöthig,
die Brust- und Bauchmuskeln, sowie
das Zwerchfell näher zu betrachten,
da hauptsächlich diese Muskeln beim Athmen thätig sind.

Die Brustmuskeln dienen (beim Athmen) zur Bewegung des Brustkastens, sowie zu gewissen Bewegungen der Arme und zum Herabziehen der Schultern. Sie liegen auf der vorderen Fläche (ohne die Mitte zu bedecken) des Brustkastens, nach den Seiten zu und an den Seiten.

Die Bauchmuskeln dienen hauptsächlich (für unsern Zweck benutzt) zum Ausathmen. Im Uebrigen sind sie zum Schutz der Unterleibsorgane und zu Biegungen des Körpers, wie zur Verengung der Bauchhöhle vorhanden, und bilden, vereint mit dem Zwerchfell, die Bauchpresse, die bei Entleerungen in Thätigkeit gesetzt wird.

Es wird später bei „Athmen" noch von diesen Muskeln und deren Wichtigkeit für das Athmen gesprochen werden; hier sei nur noch gesagt, daß es nöthig ist, die Bauchmuskeln, wenn der Körper eine schwere Arbeit zu verrichten oder in anstrengender Stellung einige Zeit zu verharren hat, zusammenzuziehen, wenn man sich nicht der Gefahr aussetzen will, sich einen Schaden zuzufügen. Sie ziehen sich über die ganze Fläche des Bauches hin.

Das Zwerchfell scheidet die Bauch- von der Brusthöhle (indem es, nach oben sich wölbend, also einen Bogen bildend, von der einen Seite des Brustkastens nach der andern zieht) und ist beim Athmen der wichtigste Muskel. Seine Wirksamkeit besteht darin, daß er durch seine Zusammenziehung (Abplattung) die Brusthöhle erweitert und die Bauchhöhle verengert, durch Nachlassen dieser Zusammenziehung also die Bauchhöhle erweitert und die Brusthöhle verengert. Von der Fertigkeit und Gewandtheit, dieses Nachlassen ganz zu regieren, hat der Sänger die Gleichmäßigkeit und Dauer seines Tones, sowie der Redner nächst vielem Andern hauptsächlich die Leichtigkeit der Sprache, insoweit diese das Herauslassen der Luft betrifft, zu erwarten. (Näheres: IV. Abschnitt § 8.)

So wird z. B. der dramatische Darsteller niemals einen leichten, fließenden Dialog zu Stande bringen, ohne vollständige Kenntniß und Beherrschung des Zwerchfells, was später gezeigt werden wird.

Wir haben das Zwerchfell einen unwillkürlichen Muskel genannt; dies ist der Fall, aber bis zu einer gewissen Grenze wird es durch richtige (andauernde, nicht ermüdende) Uebung ein willkürlicher.

Die Muskeln der obern und untern Gliedmaßen sind nicht direct für unsern Zweck nöthig, bedürfen aber gleichfalls, um sie ganz unserm Willen dienstbar zu machen, einer sorgfältigen Ausbildung.

Wir gehen nun zur anatomischen Besprechung der in der Einleitung unter 1, 2 und 3 genannten Ath-

mungsorgane über, und werden dann nach einigen Andeutungen über Stimme, Tonerzeugung, Aussprache das Athmen, als die Basis des Gesanges und der Rede, ausführlich behandeln.

Athmungsorgane.

1. Der Brustkasten.

Das Knochengerüst des Brustkastens wird aus folgenden Theilen gebildet: Aus den 12 obern Rückgrat- (Brust- oder Rücken-)wirbeln, den Rippen (auf jeder Seite 12) und dem Brustbein (ein vorn am Halse in der Schultergegend beginnender und in der Mitte der Brust bis an die Herzgrube reichender Knochen) mit den Rippenwirbeln (knorpelige Enden, durch die die Rippen mit dem Brustbein verbunden sind).

Die auf diese Weise gebildete Höhle (die Brusthöhle) birgt in ihrem Innern das Herz und die Lungen, und wird durch das Zwerchfell (siehe Muskeln) von der Bauchhöhle getrennt.

Durch Muskeln und Sehnen, welche dieses Knochengerüst umgeben, besitzen diese Theile die Eigenschaft, sich auszudehnen und folglich die Brusthöhle zu erweitern.

Von dem Grade dieser Ausdehnungsfähigkeit hängt die Größe der Lungen ab, da diese, mit dem sie einhüllenden Brustfelle an die Brustwand befestigt, sich nur so weit ausdehnen können, als die Brusthöhle erweitert wird.

Die Functionen des Brustkastens in Betreff des Athmens werden unter „Athmen“ genau zergliedert.

2. Die Luftwege.

a) Mund- und
b) Nasenhöhle,
c) Kehlkopf,
d) Luftröhre.

a) Die Mundhöhle.

Unter Mundhöhle verstehen wir den von Zunge, Gaumen, Gaumensegel mit Zäpfchen und Lippen eingeschlossenen freien Raum. Derselbe bildet den Eingang in den Magen und in die Lungen und birgt den für die Sprache wichtigsten Muskel, die Zunge, welcher auf dem Boden der Mundhöhle angewachsen.

Die obere Wand der Mundhöhle heißt Gaumen und zerfällt in zwei Theile, wovon der vordere der knöcherne oder harte, der hintere (in dessen Mitte das Zäpfchen hängt) der weiche Gaumen oder das Gaumensegel genannt wird und aus zwei Bogen (von denen der vordere der Zungengaumbogen, der hintere der Schlundgaumenbogen heißt) besteht. Der harte Gaumen ist zugleich der Boden der Nasenhöhle. Die Seitenwände der Mundhöhle werden durch die Kiefer und Zähne gebildet. An den Seiten des Gaumensegels (zwischen dem Zungengaumenbogen und dem Schlundgaumenbogen) sitzen die Mandeln.

Die Oeffnung, welche sich zwischen dem Gaumensegel und der Zungenwurzel befindet, heißt die Rachenenge.

Diese Oeffnung spielt bei dem Gesange wie bei der Sprache eine bedeutende Rolle, wie wir später sehen werden.

Die die Mundhöhle von Außen begrenzenden Theile heißen die Lippen und die Oeffnung selbst der Mund.

b) Die Nasenhöhle.

Der Theil des menschlichen Körpers, den die Natur zur Auffassung des Geruches bestimmt, heißt die Nase. Man unterscheidet äußere und innere Nase. Wir haben es hier nur mit der inneren Nase zu thun, der Nasenhöhle. Diese ist von Schleimhaut (in deren Innern die Geruchsnerven liegen) ausgekleidet, und ist nicht nur für den Geruch, sondern auch ganz besonders für die Respiration bestimmt. Sie ist durch eine knorpelige senkrechte Scheidewand in zwei Hälften getheilt und hat, wie bereits gesagt, den harten Gaumen zum Boden. Die äußeren Oeffnungen heißen die Nasenlöcher, die hinteren die Choanen, welche mit dem Schlundkopf und durch diesen mit der Mundhöhle und dem Kehlkopf und der Luftröhre in Verbindung stehen.

Die Lufthaltigkeit der Nasenhöhle hat großen Einfluß auf Singen und Sprechen, weniger bei dem Herauslassen der Luft, als bei dem Einziehen derselben.

c) Der Kehlkopf.

Der Kehlkopf ist ein hohler Körper, der aus Knorpeln, welche durch Bänder mit einander verbunden sind, gebildet ist; in seinem Innern ist er von Schleimhaut ausgekleidet, im Aeußern von Muskeln umgeben und dient dazu, die Luft in die Lungen zu lassen, vorzugsweise aber, um die Stimme hervorzubringen.

Er bildet den Anfang der Luftröhre, hängt unten mit derselben zusammen und liegt in der Mitte des vorderen Halses unter der Zungenwurzel, mit der er vermittelst des Zungenbeines zusammenhängt. Mitten durch die Höhle des Kehlkopfs ziehen sich von den beiden hintern Knorpeln (Gießkannenknorpel) vier sehnige Stränge (zwei obere, zwei untere) nach vorn und heften sich an dem vordern Knorpel, dem Schildknorpel (im gewöhnlichen Leben Adamsapfel genannt), dicht neben einander an. Diese Stränge heißen Stimmbänder, und zwar die obern: die Taschenbänder, früher: die falschen Stimmbänder, die untern: die wahren. Es bleibt zwischen den Stimmbändern, von denen je zwei und zwei über einander gespannt sind, eine kleine Ritze, die Stimmritze, durch welche die Luft in die Lungen gelangt. Durch die ausströmende Luft können die Begrenzungen der Stimmritze (die Stimmbänder) in tönende Schwingungen versetzt werden, wodurch die Stimme entsteht. Unter dem Schildknorpel befindet sich der Ringknorpel, welcher den Kehlkopf mit der Luftröhre verbindet. Ueber der Stimmritze steht

der Kehldeckel als schützendes Dach, in schräger Richtung von vorn und unten nach hinten und oben über den Kehlkopf hervorragend. Es ist dies ein birnähnlicher platter Knorpel, durch den die Stimmritze geschlossen wird, wenn Speise und Trank in den Magen gelangen sollen, so daß diese über den Deckel hinweggleiten müssen.

Die meisten Veränderungen der Stimme entstehen durch Verengerung und Erweiterung, durch Verlängerung und Verkürzung der Stimmritze und hauptsächlich durch Spannung und Abspannung der Stimmbänder.

An der vordern Seite des Kehlkopfs unterhalb des Schildknorpels liegt eine Drüse (Schilddrüse), welche in vergrößertem Zustande (Kropf genannt) durch Druck auf die Luftröhre bei Singen und Sprechen hinderlich einwirken kann. Durch rechtzeitige Jodeinreibungen kann sie verkleinert werden.

d) Die Luftröhre.

Die Luftröhre ist eine knorpelige Röhre, welche sich, vermöge elastischer Fasern, wie alle Luftwege, erweitern, verengern und verkürzen kann. Sie hat eine Länge von 8 bis 10 Cent. Ihr oberes Ende hängt mit dem Kehlkopf zusammen; von hier geht sie senkrecht in die Brusthöhle und theilt sich in der Gegend des dritten Brustwirbels in zwei Aeste (Bronchien), von denen der eine in die rechte, der andere in die linke Lunge führt. Diese zwei Aeste spalten sich in vier, die vier

in acht, die acht in sechszehn und so fort, und verbreiten sich so im Lungengewebe selbst.

Das Innere der Luftröhre ist gleichfalls mit einer Schleimhaut ausgekleidet.

3. Die Luftbehälter (Lungen).

Die Lungen nehmen den größten Theil der Brusthöhle ein und bestehen aus zwei Theilen: die rechte und linke Lunge, welche oben durch Luftröhrenäste (Bronchien) mit einander verbunden sind und zwischen denen sich das Herz und die große Pulsader befinden. Jede Lunge hat eine breite Basis, mit welcher sie auf dem Zwerchfell ruht, und eine Spitze, welche nach oben hinter der ersten Rippe steht. Eine jede Lunge wird durch Einschnitte, die rechte in drei, die linke in zwei Lappen und diese wiederum in zahlreiche kleine Läppchen getheilt.

Das Gewebe der Lungen ist weich, schwammig, ausdehnbar und von einer dünnen Haut (Brustfell) umgeben. Diese überzieht die ganze Oberfläche der Lungen und ist mit der äußern Seite an die Brustwand und den Herzbeutel angewachsen.

Bei dem Einathmen dringt die Luft durch Stimmritze, Luftröhre und deren Aeste bis in die äußersten Enden derselben, bis in die Lungenbläschen, vor, wodurch diese gezwungen sind, sich auszudehnen.

Die Ausdehnung der Lungen hängt von der Größe oder Erweiterungsfähigkeit des Brustkastens ab. Man wird daher darnach zu trachten haben, diesen durch richtige Uebungen zur Erweiterung fähig zu machen.

Die Hauptaufgabe der Lungen ist Befreiung des Blutes von Kohlensäure und Wasser und die Umwandlung des schwarzen Blutes der Venen in das rothe der Arterien.

Die Thätigkeit der Lungen besteht im Ein- und Ausathmen. Bei ersterem erweitert, bei letzterem verengert sich der Brustkasten. Weiteres siehe unter „Athmen".

Zweiter Abschnitt.

Von der Thätigkeit der Stimmorgane.

a. Die Stimme.

Die Stimme entsteht dadurch, daß die in den Lungen befindliche Luft durch den Kehlkopf strömt und die Begrenzungen der in demselben befindlichen Stimmritze (Stimmbänder) in tönende Schwingungen versetzt.

Demnach wird der Ton nicht erst in der Mundhöhle durch eine gewisse Stellung der Mundorgane erzeugt, sondern er ist schon da, sowie die Luft die Stimmritze verlassen, kann aber allerdings durch Stellung der Mundorgane gewinnen oder verlieren, gewinnen bei richtiger, das heißt ruhiger, naturgemäßer Lage der Zunge, des Gaumensegels (also bei mehr passiver als activer Haltung dieser Theile) an Wohlklang; verlieren

dadurch, daß diese Theile, activ und zwar zusammendrückend auf den Ton wirkend, diesen verunstalten.

Die Stimmbänder tönen nur dann in richtiger Weise, wenn ihre freien Ränder, welche die Stimmritze bilden, in gespanntem Zustande sich „geradlinig ganz eng aneinanderstellen, so daß sie momentan die Stimmritze vollständig schließen" (Helmholtz), ohne jedoch aufeinander zu schlagen. Dies können wir stets durch die Kehlkopfsmuskeln zu Stande bringen; wir können aber auch ebenso gut durch Muskelwirkung die Stimmritze so erweitern, daß die ausströmende Luft geräuschlos ist und erst durch Anschlagen an die Wände der Rachenhöhle ein Geräusch hervorbringt. Dies ist der Consonant h. „Bei heiseren Stimmen kann vielleicht der Grund darin gesucht werden, daß kein vollkommener Schluß der Stimmritze zu Stande kommt, während die Bänder schwingen. Wenn die Schleimhaut des Kehlkopfs katarrhalisch ist, so sieht man durch den Kehlkopfspiegel zuweilen kleine Schleimflöckchen in die Stimmritze eintreten. Diese stören, wenn sie groß sind, die Bewegung der schwingenden Bänder und machen sie unregelmäßig, wobei auch der Klang unregelmäßig, knarrend oder heiser wird." (Helmholtz.)

Nur durch die ausströmende Luft entsteht ein Ton — durch die einziehende kann höchstens ein Geräusch entstehen.

Da also nur durch das Ausathmen die Stimme hervorgebracht werden kann, so liegt es auf der Hand, daß diesem die größte Aufmerksamkeit gewidmet werden

muß, was ich in einem eignen Abschnitt: „das Athmen" gethan. Ich erlaube mir, einige Wichtigkeit darauf zu legen, weil ich in jahrelanger Anwendung desselben bei meinen Schülern die wunderbarsten Erfolge errungen.

Die Kraft der Stimme hängt demnach von der Beschaffenheit der Athmungsorgane (des Brustkastens, der Lungen, des Kehlkopfs u. s. w.) ab, ihr Metallgehalt jedoch von der Beschaffenheit der Schleimhaut, mit welcher der Kehlkopf wie alle Luftwege ausgekleidet ist. Die Spannungs- und Schwingungsfähigkeit der Stimmbänder, sowie der höhere oder tiefere Stand des Kehlkopfs und die Verkürzung oder Verlängerung der Stimmritze bestimmen die Höhe und Tiefe der Stimme, denn je kürzer die Stimmritze und je stärker die Spannung der Stimmbänder, desto höher, je länger aber die Stimmritze und je geringer die Spannung der Stimmbänder, desto tiefer wird der Ton.

Die Sonderbarkeit so vieler Sänger also, die höheren Töne durch einen größeren Aufwand von Athem und ein besonderes Drücken und Quetschen der Halsmuskeln zu erzeugen, ist grundfalsch; nicht dieses, sondern die einfache Spannung der Stimmbänder und die Stellung des Kehlkopfs sind hier maßgebend, und Beides wird wiederum nur durch Muskeln ermöglicht.

Es ist in der Natur begründet, daß der Kehlkopf behufs der Tonerhöhung steigt und behufs der Tonvertiefung sinkt. Nur darf dabei kein Drücken und Quetschen der Halsmuskeln stattfinden, wodurch man sowohl Steigen wie Sinken des Kehlkopfes unterstützen,

ja gar noch befördern zu wollen glaubt; wodurch man aber im Gegentheil die natürliche Function des Kehlkopfs bei Stimmbildung hemmt.

Ein zu großer Aufwand von Athem, ein zu heftiges Erschüttern der Stimmbänder kann nur zur Folge haben, daß die hervorgebrachten Töne schreiend werden; und nicht allein das, sondern die Stimmbänder verlieren auch mit der Zeit ihre Elasticität und daher ihre Schwingungsfähigkeit. Dies die Ursachen zu dem Ruin so vieler Stimmen und Sprachorgane.

Die menschliche Stimme vermag sich in zwei Tonfarben zu zeigen: in der hellen und der dunkeln. Oeffnet man den Mund weit und ist die Weite des Schlundkopfes nur gering durch hohen Kehlkopfstand, so entsteht die helle; öffnet man den Mund wenig und ist dagegen die Weite des Schlundkopfes bedeutend durch tiefen Kehlkopfstand, so entsteht die dunkle Tonfarbe. **A**, **e**, **i** sind als Vokale schon hell, **o** und **u** dunkel. Man kann aber und muß sogar im Gesang wie in der Sprache alle Vokale dunkel hervorbringen können.

Nach Roßbach ergeben sich bei Bildung der Stimme drei Schallwellenzüge, durch welche die Klangfarbe des Gesammtklanges bestimmt wird. Der eine hat seinen Ursprung in den Stimmbändern, breitet sich vor- und rückwärts durch sämmtliche Höhlen hindurch aus und bestimmt die Klangregister; der andere hat seinen Ursprung und Sitz nur in der Mundrachenhöhle und bildet das Vokalische der Klänge; der dritte wird durch die gegenseitigen Verhältnisse der ober und unter den Stimmbändern gelegenen Höhlen bedingt und verursacht die Grundfärbung.

Oft wurde an mich die Frage gerichtet: „Was ist Ihre Meinung? Soll ich nur den dunkeln Stimmklang üben oder nur den hellen? Mein Lehrer verlangte immer, daß ich nur das Erstere thue".

Was soll man hierauf erwidern?

Und man glaube nicht etwa, daß die Ansicht dieses Lehrers vereinzelt dastehe; unzählige Beispiele beweisen das Gegentheil.

Man hat immer noch hie und da die Ansicht, eine schöne Stimme zu bilden, welche, als etwas für sich Bestehendes, durchaus nicht von der Seele Abhängiges, existiren kann. Dies ist allerdings möglich, und leider müssen wir es nur zu oft hören; aber solche Töne werden dann auch nicht fähig sein, die Stimmungen der Seele wieder zu geben.

Soll dies der Fall sein, so muß die Stimme so ausgebildet werden, daß sie jeder Tonfärbung fähig ist. Die beiden Hauptfarben sind, wie bereits gesagt, dunkel und hell, und jede dieser Farben läßt wieder bei richtiger Ausbildung der Stimme so viele Schattirungen zu, als deren die Seele überhaupt fähig ist.

Hieraus geht klar und deutlich hervor, daß die menschliche Stimme nicht von der Seele zu trennen ist, und daß diese sich weder allein in der hellen Tonfarbe ausprägt, noch in der dunkeln, sondern in beiden.

In dem Gesange sprechen sich nur Gefühle aus; es seien Gefühle des Schmerzes oder der Freude. Töne ohne Gefühl sind daher nicht Gesang.

Viele der modernen Sänger aber singen nicht Gefühle, sondern nur Töne. Es ist aber auch gar nicht anders möglich. Das Gefühl kann im Tone nur zum Vorschein kommen, wenn die Stimmorgane ganz richtig gebraucht werden, wenn die Stimme frei ist von jeder Manier; wo dies nicht der Fall ist, hören wir Töne, die zwar durch alle möglichen Hülfsmittelchen verschieden gefärbt werden sollen, z. B. durch leiseres, lauteres, langsameres oder wieder rascheres Singen; immer aber hören wir nur gleichfarbige Töne, da die Seele ihnen ihre verschiedenen Farben nicht aufgedrückt hat.

Nach Merkel giebt es im Gesange (vielleicht auch sonst?) keine Seele, was wir in den Worten ausgedrückt finden: „Wir wollen uns nicht dem immer noch in manchen Köpfen, selbst mancher Sänger und Gesanglehrer, spukenden Wahne hingeben, daß die sogenannte Seele sich unmittelbar dem Tone mittheile und mit ihm gleichsam hervorströme, daß demnach Alles, was am Tone „seelisch“ sei, über alle Definition und über allen Ausdruck erhaben sei, weil es eben nicht mit den Sinnen (z. B. eines ignoranten Gesanglehrers — Nehrlich, „Gesangskunst“, 2. Aufl. S. 171—) begriffen werden kann. Allerdings ist eine „con anima“ gesungene Tonfolge etwas Anderes, als eine kalte, ohne Ausdruck vorgetragene, aber der Unterschied liegt hier nicht in der mystischen Durchdringung des Tons mit dem Spiritus oder dem Imponderabile der Seele, sondern in einer vollständigeren, selbstbewußten, frei und zweckmäßig verfügenden Benutzung und Verwendung aller dem wahren Gesangskünstler zu Gebote stehenden und recht gut demonstrirbaren materiellen oder mechanischen Hilfsmittel zur Erreichung des den gegebenen Verhältnissen angemessenen künstlerischen Effects“.

Da der Verfasser dieses Werkchens, trotzdem er die genaue Kenntniß in der richtigen Verwendung der Gesangsorgane als unbedingt nothwendig hinstellt, doch der Seele einen so bedeutenden Antheil an dem Ausdruck des Tones zuschreibt, daß er den Ton von dem, was wir Seele nennen, gar nicht zu trennen vermag, so ist es kein Wunder, wenn ihm bei obiger Ansicht Merkel's unwillkürlich Mephisto's Worte einfielen:

„Wer will was Lebendig's erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben;
Dann hat er die Theile in seiner Hand,
Fehlt leider nur das geistige Band.“

Im Alter verlieren die Stimmwerkzeuge an Elasticität, wodurch die Athmungsorgane weiter werden und folglich die Stimme ihren Klang verliert.

Die Knorpel, aus denen der Kehlkopf zusammen-

gesetzt, werden vermittelst der Kehlkopfsmuskeln bewegt, wie bereits bei den Muskeln gesagt.

Die menschliche Stimme hat einen Umfang von ungefähr 2, 2 1/2 bis 3 Octaven, und zerfällt in verschiedene Arten, welche man mit Diskant oder Sopran, Alt, Tenor und Baß bezeichnet oder mit Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton, Baß.

Diese Verschiedenheiten der menschlichen Stimme sind durch die Bauart der Stimmwerkzeuge (also durch längere oder kürzere Stimmbänder, durch die mehr oder mindere Größe des Kehlkopfs selbst und durch die Elasticität der Luftwege und die Stärke ihrer resonirenden Wände) bedingt.

Die Stimmbänder der Kinder und Frauen sind kürzer (folglich auch die Stimmritze, und daher der Ton ihrer Stimme höher und feiner) als die der Männer.

Die Zeit der Mutation (d. i. der Uebergang des Knaben zum Jüngling und des Mädchens zur Jungfrau) ist von großem Einfluß auf die Stimme, und darf von Eltern und Lehrern nie gleichgültig behandelt werden. Sie zeigt sich dadurch an, daß die Stimme heiser, rauh wird und nicht selten doppelte Töne hervorbringt (bei männlichen Personen deutlicher hervortretend, als bei weiblichen), und bedingt die größte Schonung der Stimmwerkzeuge, wenn sich solche naturgemäß und vortheilhaft entwickeln sollen.

Je nachdem der Mensch die Luft bei mehr oder weniger gespannten Stimmbändern aus den Lungen läßt, wird er im Stande sein, verschiedene Stimmarten hervorzubringen.

Von einem und demselben Stimmbande kann jeder Ton zweimal gewonnen werden, bei starkem Winde und schwacher Spannung und bei schwachem Winde und starker Spannung. So entstehen die verschiedenen Register der menschlichen Stimme.

„Jeder Stimmbereich leidlich stimmbegabter Individuen setzt sich aus zwei bis drei auf einander folgenden, beziehentlich ineinandergreifenden oder theilweise über einander liegenden Reihen oder Registern von Tönen zusammen, die gewisse Verschiedenheiten des Klanges vernehmen lassen und in verschiedenen Schwingungsmechanismen der Stimmbänder begründet sind. Unter einem Tonregister verstehen wir eine fortlaufende mehr oder weniger lange Reihe (Scala) von Tönen, welche vom betreffenden Instrument bei einem und demselben Schwingungsmechanismus oder bei gleichbleibendem Ansatz sich bilden lassen, wobei sich das allgemeine Timbre oder Klanggepräge dieser Töne nicht ändern darf. Sobald bei Erzeugung einer beabsichtigten beliebigen Tonfolge ein sog. unfreiwilliger Sprung stattfindet, d. h. sobald zwischen den beiden betreffenden Tönen eine merkliche Aenderung der Luftgebung, der Ansprache und des Klanggepräges eintritt, gehört allemal der eine Ton einem andern Tonregister an, als der andere. —"

„Trotz aller scheinbaren Differenzen der Ansichten über die Register der menschlichen Stimme zieht sich durch dieselben wie ein rother Faden der Erfahrungssatz, daß am männlichen Stimmorgan sich im Grunde nur zwei wesentlich verschiedene Stimmregister beob-

achten lassen: das Brust- und Falset- oder Fistelregister, von welchen das erstere nach unten sich als Strohbaßregister bis zur Verstummung reducirt, das zweite nach oben als Kopfregister ebenso allmälig die Eigenschaften eines klingenden Tones verliert; daß dagegen am weiblichen Organe sich drei Register bestimmt unterscheiden lassen: ein tiefes, mittleres und hohes, von welchen wenigstens das tiefe vom mittleren sich für das Gehör in auffallender Weise unterscheidet."

„Brustregister. — Wir hören an jedem Sänger, dessen Stimme noch nicht verbildet, daß er die gewöhnliche Reihe seiner natürlichen Töne vom tiefsten an bis zu einer gewissen Höhe mit besonderer Klangfülle, mit vollem gehörig gespanntem Athem anzustimmen vermag: es sind dies diejenigen Töne, deren sich die männlichen Individuen beim gewöhnlichen Sprechen oder Declamiren zu bedienen pflegen, die Weiber nur unter besonderen Verhältnissen. Wir nennen sie mit Recht Brusttöne, weil sie, wenigstens vom Manne, nicht nur mit voller Brust, d. h. mit vollem, wohlbenutztem Athem gebildet werden, und sich kräftig schwellen lassen, sondern auch weil sie im Umfange der ganzen Brust wiederklingen und dadurch ihre Fülle und Größe erlangen. Der Hörer hat das Gefühl des Völligen, Naturgemäßen, Gesunden, Kräftigen. Beim Weibe dagegen machen die Töne dieses tieferen Registers den Eindruck von etwas der weiblichen Natur nicht recht Zusagendem, und es sind dieselben hier der Ausdruck von Gemüthszuständen und

-Bewegungen, die man wohl beim Manne, nicht aber beim Weibe naturgemäß zu finden geneigt ist."

„Falset- oder Fistelregister. — Versucht ein Sänger höhere Noten mit seinem Stimmorgane zu erzielen, als er mittelst des Brustmechanismus zu erreichen fähig ist, so verspürt man dabei nicht nur eine gewisse Veränderung im Mechanismus des Tones, sondern vernimmt auch eine merkliche Klangveränderung; man fühlt dabei, daß nicht alles Das, was bei den Brusttönen in Schwingungen versetzt wird, auch jetzt noch zu schwingen scheint, und daß die producirten Töne nicht mehr den Eindruck des Vollen, Naturwüchsigen, Markirten, Kräftigen machen, sondern vielmehr an etwas Abnormes, Schwächlich-Weiches oder Weibliches erinnern. Beim Weibe verhält sich dies Register, welches hier nicht mehr den Namen Falset verdient, sondern besser Mittelregister genannt wird, ganz anders. Das Falset- oder Mittelregister ist das Hauptregister der Frauenstimme, klingt ungleich besser, voller und schöner, als das Falset der Männer, es sagt auch dem weiblichen Wesen und Charakter mehr zu, als ihr Brustregister, welches dem Manne besser ansteht. Während der Mann für gewöhnlich im Brustregister spricht, singt, declamirt, bedienen sich die meisten Weiber, Mädchen wie Frauen, ihres Mittelregisters dazu." (Merkel.)

Auf eine nähere Beschreibung des von Merkel angenommenen Schnarr- oder Strohbaßregisters, welches die natürlichen Brusttöne nach der Tiefe, und des Kopfregisters, welches die Falsettöne nach oben

vermehrt, müssen wir, als für unser Buch zu weit gehend, verzichten. Dagegen führen wir noch einige Worte Merkel's über die Stimmbänder bei Erzeugung der Brust- und Falsettöne hinzu:

„Bei den Brusttönen ist die Bänderglottis bei Einsatz des Tones und zu Ende jeder Schwingung momentan geschlossen. Die Stimmbänder schwingen in ganzer disponibler Breite und Ausdehnung; bei den Falsettönen steht die Glottis offen, die Stimmbänder schwingen nur mit ihrer Randzone."

Das Ueberschlagen der Stimme kommt nur dann vor, wenn die Kehlkopfsmuskeln noch nicht so geübt worden, daß man sich auf deren richtige Thätigkeit ohne Weiteres verlassen kann. Dazu kommt nun noch ein gewaltsames Herausstoßen der Luft, so daß die Stimmbänder von der ganzen Schwingung, mit der sie bei der Bruststimme thätig sind, in die Schwingungen der freien Ränder der Stimmbänder (Fistel) überspringen. Daß ein Ueberschlagen der Stimme nicht ein Naturfehler, sondern Mangel an Ausbildung ist, beweisen alle durchgebildeten Künstler, deren Stimme niemals umschlägt.

Für den größern Umfang der Stimme kann viel gethan werden. Man kann durch Uebungen, wie sie bei „Athmen" angegeben, die Stimme an Umfang erweitern.

b. Erzeugung des Tons
(beim Gesange und bei der Sprache).

Wie bereits gesagt, entsteht der Ton in der Stimmritze durch Luft, die aus den Lungen durch den Kehlkopf getrieben wird.

Wie wird nun ein Ton sein müssen, um allen Anforderungen, die man an ihn stellen kann, zu genügen?

Er muß

1) metallreich,
2) rein (von richtiger Höhe),
3) stark und voll,
4) fest (nicht zitternd),
5) dauerhaft und
6) ohne jegliche Beimischung sein.

Betrachten wir die Voraussetzungen genauer, welche diese Eigenschaften bedingen.

Ein gesunder, kräftiger Brustkasten, gute Athmungs- und Stimmwerkzeuge müssen zur Erzeugung eines Tones als erste Bedingung genannt werden; ohne diese ist ein guter Ton gar nicht möglich, wiewohl damit noch nicht gesagt ist, daß diese Eigenschaften allein schon den guten Ton erzeugen.

Die Beschaffenheit der die Stimmbänder einhüllenden Schleimhaut, sowie die Schwingungsfähigkeit der Stimmbänder selbst, die Größe (Weite) der Rachenenge und Mundhöhle, die Lufthaltigkeit der Nase, sowie des ganzen oberhalb der Stimmritze und des Kehl-

kopfs befindlichen Raumes, die Dicke des Gaumensegels und der Mandeln üben einen bedeutenden Einfluß auf den Ton.

Auf alles dies läßt sich vortheilhaft einwirken, und je frühzeitiger dies geschieht, desto besser wird es gelingen.

Die Kraft des Tones läßt sich vermehren, wenn man Brustkasten und Lungen durch tiefes Athmen und gymnastische Uebungen gehörig zu erweitern sucht. Insofern diese Uebungen auch zugleich die Athmungsmuskeln kräftigen, wird auch Einfluß auf die Gleichmäßigkeit des Tons ausgeübt, da diese von der Gleichmäßigkeit abhängt, mit welcher die Luft aus den Lungen getrieben wird.

Der Metallgehalt und die Reinheit eines Tones richtet sich nach der Beschaffenheit der die Stimmbänder umhüllenden Schleimhaut, und die geringste Veränderung derselben (trockener, feuchter, dicker, härter, als gerade nöthig) übt nachtheiligen Einfluß auf das Metall des Tons.

Die Dauerhaftigkeit eines Tones hängt von der Kraft der Kehlkopfsmuskeln ab, und kann nur erlangt werden, wenn man diese Theile durch richtige (thierische) Kost gut ernährt, und dann allmälig im Singen eine Steigerung, aber nie ohne die erforderliche Ruhe, eintreten läßt.

Die Gleichmäßigkeit des Tones hängt vom richtigen Athmen ab, und findet dort nähere Erwähnung.

Dasselbe gilt nicht nur vom Sänger, sondern auch vom Rhetoriker, wie wir später sehen werden.

Auf welche Weise die Stimme an Höhe und Tiefe gewinnt, ist unter Abschnitt „Athmen" angegeben.

Bevor die Muskeln der Stimmwerkzeuge die gehörige Kraft erreicht haben, wird die Stimme immer mehr oder weniger nach oben oder nach unten abweichen (detoniren), sowie tremoliren (zittern). Auch kann dies der Fall sein, wenn schlechtes musikalisches Gehör oder eine schlechte Lehrmethode vorhanden.

Kräftigung der Stimme, Bildung des Gehörs, richtige Methode sind Hauptbedingungen zur Vermeidung des Detonirens.

Um Rachenenge und Mundhöhle ordentlich weit zu bekommen, um Gaumen, Zunge, Zähne und Lippen richtig zu gebrauchen, ist es nöthig, durch Turnübungen über diese Organe vollständige Herrschaft zu bekommen. Unglaubliches läßt sich durch Fleiß und Beharrlichkeit erreichen, wenn man nur will.

Zu große Mandeln sind durch Höllenstein oder Jodtinktur so viel als möglich zu verkleinern.

Wie die Beschaffenheit der Athmungsorgane sein muß, ist bei der Besprechung der Lungen, der Luftröhre, des Kehlkopfs und der Muskeln bereits gesagt und wird unter Abschnitt „Athmen" noch näher besprochen werden. Wir haben hier also nur von der eigentlichen Erzeugung des Tones und von der Stellung der Organe dabei zu sprechen.

Haltung des Körpers während der Tonerzeugung in ruhiger Stellung.

Der Körper darf in keinem seiner Theile irgendwie gespreizt sein; er muß gerade stehen, die Brust heraus, die Schultern zurück, das Kinn weder gehoben noch gesenkt, sondern gerade aus.

Der Hals muß ganz frei und ungezwungen auf den Schultern sitzen, nicht etwa, was man sehr häufig wahrnehmen kann, zwischen denselben.

Die Schultern dürfen unter keiner Bedingung den Ton oder das Wort durch Heben oder Senken begleiten und denselben dadurch einen besonderen Ausdruck geben wollen. Es versteht sich von selbst, daß Achselzucken, sowie einige wenige Fälle, in denen die Schultern sich mitbewegen dürfen, davon ausgenommen sind; zu letzteren gehören unter Anderem auch Darstellungen des Schrecks, wobei der Hals und mit diesem also der Kopf zwischen die Schultern fahren u. s. w.

Die Arme dürfen nicht an den Seiten des Körpers angepreßt werden, sondern müssen leicht und ungezwungen herabhängen (in welchem Falle also auch das Zurückdrängen der Ellenbogen, ein bei weiblichen Personen oft bemerkbarer Fehler, vermieden wird), und wenn sie sich bewegen, so muß dies ohne jede übermäßige Spannung der Muskeln geschehen.

Die Mundorgane müssen besonders genau nach Vorschrift gestellt werden.

Die beiden Kiefer entfernen sich ein wenig von einander; die Lippen ziehen sich bei a, ä, e ein wenig von den Zähnen zurück, wie beim freundlichen Lächeln, wodurch die Spitzen der vorderen Zähne sichtbar werden, ohne jedoch die geringste Spannung zu verrathen, und ohne daß die eine sich mehr als die andere zurückzieht; bei i, o, ö, u, ü jedoch müssen sie wie im dritten Abschnitt, bei der Physiologie der Vocale, angegeben, liegen; nur dürfen sie nicht, was man bei ganz bedeutenden Sängern häufig findet, zu weit nach vorn geschoben werden, wodurch sie einem Karpfenmaule ähnlich sehen; auch nicht auf der einen Seite des Mundes sich fest schließen, während sie auf der andern sich desto mehr öffnen, und so den Ton zwingen, getrübt und unrein zur Seite des Mundes sich herauszuwinden. Noch andere Manieren, die Lippen zu halten, findet man häufig, und erwähne ich ihrer deshalb: es ist dies das sogenannte Spitz- oder Kleinmachen des Mundes, wodurch die Oeffnung, aus welcher der Ton kommen soll, so verkleinert wird, daß ein reiner voller Ton unmöglich ist; und das Festhalten, ja Anpressen der Unterlippe an die Zähne, während man die Oberlippe von den Zähnen zieht, die dann um so höher gezogen werden muß, je mehr und je höher man die Unterlippe an die Zähne preßt.

Alles dies sind fast unglaubliche, doch von mir nur durch Beobachtung kennen gelernte Fehler.

Die Manier, den Mund bei hohen Tönen weit zu öffnen und bei tiefen Tönen fast zuzumachen, ist durch-

aus falsch. Die Weite der Kiefer- und Mundöffnung ist eine normale, wenn man den Daumen zwischen die Zähne legt, wird aber durch die Bildung der verschiedenen Vocale modificirt. (Wie? Siehe dritten Abschnitt: Das Physiologische der Vocale.)

Es ist nicht zu begreifen, warum die Gesangslehrer nicht mehr Strenge bei der Haltung des Mundes und der Mund-Organe beobachten, da bei einer falschen Mundstellung ein reiner, klarer Ton unmöglich ist.

Ich habe eine Schülerin gehabt, die (einige Jahre in Paris gebildet) mit den unvortheilhaftesten und unschönsten Mund- und Mundorgan-Stellungen behaftet war; es bedurfte der größten Strenge von meiner Seite, des andauerndsten Fleißes von Seiten der Schülerin, diese falschen Mundstellungen, die fast unvertilgbar schienen, hinwegzubringen.

Es kann daher den Gesangslehrern nicht oft genug zugerufen werden: haltet vor Allem auf richtige Mundstellung, sowie eine richtige Haltung der Mundorgane, denn die schönste Stimme kann nicht zur Geltung kommen ohne diese Eigenschaft.

Der weiche Gaumen (das Gaumensegel) muß so viel als möglich gehoben sein, die Mandeln (überhaupt die Seitenwände des Gaumensegels) dürfen nicht zusammengedrückt werden.

Die Zunge muß bei der Tonerzeugung auf den Vocal a wagerecht im Munde liegen, die Spitze stößt an die untere Reihe der Zähne, ohne darüber wegzustehen, und ihre Mitte der Länge nach bildet eine kleine Vertiefung (der Hälfte eines der Länge nach durchgeschnittenen Cylinders nicht unähnlich). Unter keiner Bedingung darf sie einen in die Mundhöhle hinein sich wölbenden

Bogen machen (was mehr oder weniger bei Bildung der anderen Vocale geschieht, wie? siehe dritten Abschnitt: Das Physiologische der Vocale) oder gar an ihrem hintern Ende, an der Zungenwurzel, krampfhaft sich zusammenballen oder nach unten auf den Kehlkopf drücken, und dadurch und durch das Zusammenballen, wodurch die Mundhöhle verkleinert wird, die Resonanz des Tones beeinträchtigen. Nur bei den Consonanten hat die Zunge nöthig, ihre Spitze von den unteren Zähnen zu entfernen, um die verschiedenen Zahn- und Gaumen-Buchstaben zu bilden (siehe das Physiologische der Consonanten); aber wie ein gewandter vorsichtiger Fechter nach jedem Hieb immer wieder in die Parade fällt, so muß die Zunge, deren größte Beweglichkeit vorn an der Spitze ist, immer wieder mit ihrer Spitze an die untern Vorderzähne sich anlehnen. Ihre ganze Wirksamkeit besteht nur in der Beweglichkeit der Spitze und dem Heben ihres Rückens, niemals aber in einem krampfhaften Zusammenziehen nach hinten und unten, und gerade dies geschieht stets bei dem falschen Gebrauche der Zunge.

Das Haupterforderniß einer leichten Sprache ist daher: eine bewegliche Zunge, das Haupterforderniß eines guten Gesanges: eine ruhige Zunge.

Sowie die Zunge sich krampfhaft nach unten zieht, entsteht ein gequetschter, gequälter, unreiner Ton, der von den meisten Menschen als Charakteristik der Stimme des Individuums angesehen wird, aber, von denselben

Organen streng nach der Regel gebildet, unter Umständen ein herrlicher Ton sein kann.

Man glaube also nicht, daß derartige gequetschte Töne angeborne, nicht wegzubringende Eigenthümlichkeiten seien, sie sind nur das Ergebniß einer schlechten Methode, und ich verpflichte mich, bei Jedem (vorausgesetzt, daß er den Fleiß dazu hat) dieselben wegzubringen und seine Stimme von diesem Alp zu befreien.

Derartige Töne, Kehlkopf-, Nasen-, Gaumentöne, kommen in der Sprache so häufig vor wie im Gesange; nur daß sie in diesem mehr vernommen werden.

Ein Gaumenton-Redner oder -Sänger tröste sich also nicht durch den Gedanken, es sei sein Schicksal, mit diesem Ton wirken zu müssen, sondern klage sich selbst als den Mörder seiner Stimme an.

Der richtige Gebrauch der Zunge ist eine der schwierigsten Aufgaben, und nur durch förmliche Turnübungen, die der Schüler mit der Zunge vornimmt, wird er endlich in den Stand gesetzt, sie in die Beweglichkeit zu bringen, die nöthig ist, damit sie ihm nicht nur nicht hindernd im Wege liegt, sondern den größten Nutzen leistet.

Es ist nicht zu glauben, wie wenig unsere deutschen Schauspieler (die Sänger nur theilweise ausgenommen) verstehen, die Zunge richtig zu gebrauchen. Bei den meisten ist sie Nichts als ein unbeholfener Fleischklumpen, der jedem Tone, jedem Worte im Wege steht, und nicht selten habe ich Collegen getroffen, die nicht im Stande waren, die Zunge irgendwie selbstständig zu bewegen;

ja ich hörte nicht selten die Aeußerung: „Die Zunge genirt mich entsetzlich“. Das klingt ungefähr so, als wenn der Soldat beim Schießen sagt: „Das Gewehr genirt mich, wenn ich nur ohne Gewehr schießen könnte“. Man wird lächeln über diese sonderbare Aeußerung, und doch habe ich sie unzählige Male vernehmen müssen, und finde sie auch begreiflich; die Zunge genirt Einen bei falschem Gebrauch (bevor man sie also durch Uebungen in seine Gewalt bekommen) wirklich, und ein reiner Gesang, eine fließende rasche Sprache ohne richtige Zungenthätigkeit ist nicht möglich.

Die meisten Eigenthümlichkeiten und Sonderbarkeiten in der Aussprache sind allein schon gehoben worden durch einen richtigen Zungengebrauch. Und doch findet man unzählige Künstler, die, wenn man ihnen beweisen will, daß nur die krampfhaften Wälzungen und Zuckungen ihrer Zunge an ihrem schlechten, schweren Gesang oder Sprache schuld seien, Einem geradezu ins Gesicht lachen.

Aber nicht nur mit der Zunge sind diese Turnübungen vorzunehmen, sondern mit sämmtlichen Mund- und Gesichtsorganen: Gaumen, Kiefer, Lippen.

Um also die Kehlkopfs-Muskelthätigkeit bei Erzeugung des Tones von der Mithülfe des Zungenmuskels, der Kaumuskeln, des Gaumensegels zu befreien, mache man fleißige Turnübungen.

Derartige Uebungen müssen damit ihren Anfang nehmen, daß der Schüler die Zunge ohne Quetschung und Mitbetheiligung der Kehlkopfmuskeln einfach herausstreckt und sie dann langsam zurückzieht, dies oft wiederholt, und sich dabei bewußt zu werden sucht, vermittelst welcher Muskeln er dies zu thun vermochte (denn die Kenntniß der stets zu brauchenden Muskeln

ist eine Hauptbedingung), dann versucht, mit der Spitze der Zunge den harten Gaumen an allen Orten, ja so viel als erreichbar auch den weichen Gaumen zu berühren, und die Zunge so weit als möglich zurückzuziehen, daß die Mundhöhle fast leer wird. Er wird bei dieser Uebung finden, daß sich das hintere Ende der Zunge, die Zungenwurzel, ganz nach unten zieht und den Kehlkopf ebenfalls nach unten treibt. Mit dieser Uebung verbinde er die Hebung des Gaumensegels, denn wie die Zungenwurzel sich (bei der einfachen Tonerzeugung) nicht nach oben wölben darf, darf das Gaumensegel nicht zu weit nach unten gehen, um die erste Bedingung eines klaren, vollen Tones zu erfüllen: weite Rachen-Enge und Mundhöhle.

Die zweite Uebung besteht im Vorstrecken der Wurzel der gesenkten Zunge, ohne mit der Zungenspitze über die Vorderzähne zu gehen.

Die dritte Uebung besteht darin, daß man einen Ton (auf a) anschlägt, ihn so lange als möglich hält und während dessen versucht (ohne daß der Ton allzuviel von seinem reinen Charakter verliert), mit der Zungenspitze langsam eine kreisende Bewegung zu machen, und später, wenn man diese Uebung zu machen im Stande ist, mit der Zungenspitze eine erst langsame und dann immer schneller werdende wagerechte Bewegung von einer Mundseite nach der andern hervorzubringen sucht.

Die Zunge vermittelst eines Stäbchens, eines Stieles niederzudrücken, halte ich nicht für besonders Nutzen bringend.

Wer den Zungenmuskel nicht selbstständig bewegen lernt, wird auch durch das gewaltsame Niederdrücken der Zunge keine Hülfe erhalten, oder nur so lange, als eben das gewaltsame Niederdrücken währt. Ein Radical-Mittel gegen die falsche Thätigkeit des Zungenmuskels liegt nur in vollständiger Beherrschung desselben, und diese wird nur erlangt durch die vorgeschriebenen Uebungen.

Ist man im Stande, während der Thätigkeit der Kehlkopfsmuskeln den Zungenmuskel in dieser Weise zu bewegen, so ist man auch im Stande, ihn ganz ruhig liegen zu lassen.

Ebenso versuche man, um die Kaumuskeln frei zu bekommen, als vierte Uebung, während des Tones den Unterkiefer (ohne jeglichen Druck auf den Kehlkopf) wagerecht nach rechts und links und dann in leichter kreisender Richtung zu bewegen.

Die Uebung für das Gaumensegel besteht nur darin, daß man vor dem Spiegel den Mund weit öffnet und immer versucht, das Gaumensegel zu heben, aber ohne Ton.

Die Uebung für die Lippen ist folgende:

Man versuche, sie einzeln zu bewegen; ziehe z. B. die Unterlippe nach unten, ohne durch diese Muskelbewegung die Oberlippe zur Theilnahme zu veranlassen, dann umgekehrt; gebe dann einen Ton an, halte denselben längere Zeit und mache dieselben Lippenbewegungen. Hat man die Lippenmuskeln einzeln regieren gelernt, so kann man sie auch ruhig liegen lassen, da, wo sie nicht thätig sein sollen.

Auf die Beweglichkeit des Unterkiefers muß großer Fleiß verwendet werden, und halte ich es durchaus für nöthig, auf eine Untugend in der Haltung desselben besonders aufmerksam zu machen, was ich unter Abschnitt „Sprache" thun werde.

Hier sei nur vorübergehend bemerkt, daß eine gewisse Steifheit desselben oder ein falscher Gebrauch immer nur Folge von der Gewohnheit ist, bei Gebrauch des Kehlkopfs und der Zunge noch andere Muskeln als nöthig in Bewegung zu setzen.

Ich habe Redner wie Sänger getroffen, die mich im höchsten Grade erbarmten; denn ihre Halsadern schwollen zur Dicke eines kleinen Fingers, der Hals selbst zu ungewöhnlicher Größe an, das Gesicht wurde feuerroth und die Augen, deren Weißes eine röthliche Farbe angenommen, traten erbarmungswürdig aus ihren Höhlen. Und alles Dies wegen falscher Muskelthätigkeit, sowie wegen Unkenntniß des richtigen Athmens und Mißhandlung ihrer Sprach- und Tonwerkzeuge. Die Folge davon war eine stets sehr bald eintretende Ermüdung bei Lösung selbst geringer Aufgaben und eine schließliche Unfähigkeit ihrer Sprach- und Tonwerkzeuge. Und sonderbar, die Menschen suchen die Ursachen in allem Andern, nur nicht in diesem Fehler.

Eine besondere Eigenthümlichkeit ist noch bei Menschen, welche auf diese Art sprechen oder singen, das Zusammendrücken der oberen Brust durch die Schultern und Arme (ich habe Sänger gekannt, die keinen hohen Ton singen zu können geglaubt, wenn sie nicht die Arme über der Brust in bittender Form zusammengefaltet, und also gerade, statt den Brustkasten von allem Druck zu befreien, selbigen zusammendrückten) und

ein permanentes Wiegen des Kopfes bei durch krampfhafte Halsmuskeln gehobenem Kinn.

Eine falsche Muskelthätigkeit ist im Gesange wie in der Sprache häufiger, als wir glauben. Ein junger Mann, der nach einem zwölfjährigen mühevollen Wirken in der Kunst bei aller Anstrengung es nicht über die Anfängerschaft gebracht hatte, dessen Organ, von Natur bedeutend, durch falsche Behandlung fast gänzlich vernichtet war, entschloß sich, mein Schüler zu werden, und als ich ihn nach zweimonatlicher angestrengter Thätigkeit von dem Alp, der auf seinem Organ wie auf seinem Herzen gelegen, befreit, und er also von der totalen Umwandlung, die mit ihm vorgegangen, die schlagendsten Beweise erhalten, gestand er mir, er habe früher nicht die Bühne betreten können, ohne vorher auf die unnatürlichste Weise die Muskeln seines ganzen Körpers in die äußerste Spannung versetzt zu haben; und wenn man ihm dann den Vorwurf gemacht, er könne nicht gehen, nicht stehen, sich nicht bewegen, so habe er betrübt sich selber gefragt: was und wie soll ich es denn machen? und sei, an sich selbst verzweifelnd, endlich auf den Gedanken gekommen, er sei von der Natur einmal so vernachlässigt (und es war ein schöner junger Mann, mit allen Vorzügen ausgerüstet) und müsse eben so sein Leben hinbringen. Als er ein ganz Anderer geworden, übermannte ihn eines Tages, als er wieder seinen Unterricht genossen, der Schmerz über die verlorenen zwölf Jahre seines Lebens in so heftiger Weise, daß er in Thränen schwamm, und ich Alles aufzubieten hatte, bis ich ihn durch die herrliche Perspective, die ich ihm nun für seine Carriere zeigte, einigermaßen tröstete. Dutzende von ähnlichen Beispielen könnte ich anführen, ich begnüge mich, nur noch Folgendes zu bemerken.

Gar zu leicht ist man geneigt, jede Eigenthümlichkeit eines Organs als eine solche zu betrachten, welche nur diesem Organe eigen ist, welche von der Natur nur diesem Organe gegeben — und man kann fest überzeugt

sein, daß (eine gewisse Grundfarbe, die selbstverständlich jedem Organe eigen, abgerechnet) die meisten Organe ganz anders klingen, ja fast nicht wieder zu erkennen sind, wenn die Muskelthätigkeit bei Erzeugung des Tones eine richtige ist. Wie viele Menschen bekommen durch ein leichtes, wenn auch nur wenig, aber doch bemerkbares Näseln, durch eine Manie, immer hoch oder tief, durch die Zähne oder sonst wie gezwungen zu sprechen, eine bestimmt individuelle Färbung, die sofort schwindet, wenn ihre Organe richtig gebraucht werden.

Wenn bei einem Individuum einmal die Neigung herrscht, den Kehlkopf falsch zu gebrauchen, oder überhaupt durch falsche Muskelthätigkeit zu wirken, so sind gewöhnlich alle Muskeln in unnatürlicher Spannung und hemmen auf diese Weise jede freie Entfaltung der Organe.

Weggebracht kann eine unnatürliche Muskelspannung nur dadurch werden, daß man, wenn man mit Zunge, Gaumen und Kehlkopf in Ordnung, den Schüler singen und sprechen läßt, während seine Arme gewisse indifferente, dem Tempo des Singens oder Sprechens entgegengesetzte Bewegungen machen, auch den Kopf, während der Ton fortfährt, nach rechts und links langsam drehen läßt, überhaupt verhindert, daß die Gliedmaßen in eine steife, gedrückte Lage kommen können.

Ich habe derartige verkommene Schüler gehabt, die nicht im Stande waren, den Kopf zu wenden, wenn der Ton nicht abschnappen sollte; wiederum solche, die nicht

im Stande waren, während sie in einem gewissen Tempo sprachen, mit ihren Armen eine kreisende Bewegung zu machen, die in einem andern Tempo vor sich ging, als dasjenige war, in welchem sie sprachen.

Nur durch die sorgfältigste Uebung, die gerade darin bestand, daß ich sie mit ihren Gliedmaßen Bewegungen in einem andern Tempo machen ließ, als das Tempo war, in dem sie sangen oder sprachen, war es mir möglich, Freiheit in ihre Gliedmaßen zu bringen.

Drei Tonfarben sind es besonders, die durch eine schlechte Stellung der Organe hervorgebracht werden:

a) Gaumen- und Nasen-,
b) Kehlkopf- und
c) Zahnton.

Die Theorie der Gaumen- und Nasenklänge ist folgende: Bei beiden Klangarten verändert sich der Stand des Kehlkopfes, Zungenbeins und Gaumensegels im Vergleich mit dem Stand, welchen sie ohne diese Klangarten einnehmen. Bei dem Gaumenton stehen sie höher, bei dem Nasenton tiefer. In beiden Fällen wird der mittlere Theil der Zunge aufwärts gegen den Gaumen gekrümmt und zwar um so mehr, je entschiedener der eine oder der andere Klang ausgeprägt ist. Beim Gaumenklang wird durch das zu sehr verengte Gaumensegel und durch die krampfhaft gewölbte Zunge, wodurch der Raum über dem Kehlkopf zu sehr verengt wird, der Luftstrom zu sehr gehemmt. Wird der Kehlkopf gewaltsam nach oben gedrückt, so entsteht der Kehlton. Läßt man das Gaumensegel schlaff her-

unterhängen, so daß die Luft in der hinteren Nasenhöhle mit in Schwingungen geräth, so entsteht der Nasenton.

Es ist also ganz falsch, zu glauben, der Nasenton könne nur entstehen, wenn zu viel Luft durch die Nase entweicht; auch bei zugehaltener Nase kann man den Nasenton erzeugen, welches also nur durch Mitschwingung der Luft der hinteren Nasenhöhle geschehen kann. Wie der Gaumenton entfernt wird, werden wir im 4. Abschnitt kennen lernen.

Wenn die Kiefer nicht genug von einander entfernt werden, so entsteht der Zahnton.

Es versteht sich wohl von selbst, daß Zahnlücken nicht vorhanden sein dürfen, und daß in allen solchen Fällen die Kunst nachhelfen muß.

Der Kehlkopf muß, „weil beweglich auf der gleichfalls beweglichen und dehnbaren Luftröhre aufsitzend und am schwebenden Züngenbein hängend, durch Muskelkraft stets nach unten mehr oder weniger fixirt werden, wenn in ihm ein bestimmter Ton gebildet werden soll, weil der dazu allemal mehr oder weniger verstärkte Luftdruck den Kehlkopf nach oben zu verschieben und so die Schwingungszahl des Tons zu ändern strebt". (Merkel.)

Dieses Fixiren des Kehlkopfs nach unten darf aber nicht so weit gehen, daß der Kehlkopf „für jede beliebige Tonstufe und für jede Phase der Athmungsperiode" unbeweglich fest auf derselben tiefen Stellung am Halse gehalten wird (was viele Gesanglehrer von ihren

Schülern verlangen), sondern muß bei Bildung der verschiedenen Vocale (von denen ja ein jeder seinen eigenthümlichen Kehlkopfstand hat) auch an verschiedenen Stellen des Halses stattfinden.

Die Luft muß, indem sie durch Nichts (weder Zunge, Gaumen, Mandeln, noch Heben oder Drücken des Kehlkopfs) alterirt wird, über die glatte oder noch besser concav liegende Zunge hinweg zwischen den regelrichtig geöffneten Zähnen durchgleiten, wie? das werden wir unter Athmen § 14a sehen.

Lassen wir die Töne (Schallwellen) ohne jegliche Quetschung, ohne jeglichen Druck auf die Tonwerkzeuge hinaus, so werden sie auch stets alle unsere Empfindungen wiedergeben. Im entgegengesetzten Falle erhalten wir gequetschte, jeder Modulation und Empfindung unfähige Töne, die ihre unnatürliche Erzeugung nicht einen Augenblick verbergen können.

Eine Bemerkung kann ich nicht unterdrücken. Sehr oft hörte ich von Schülern, bei denen ich den Gaumenton entfernt, wie überhaupt eine leichte freie Entfaltung der Stimme ermöglicht hatte, die komische Aeußerung: „Und es strengt mich gar nicht an, wenn ich jetzt singe oder spreche“. So wenig haben solche Leute Kenntniß von der Wirkung einer Methode, daß sie glauben, es werde sie anstrengen, wenn sie sich eine richtige Methode aneignen.

Nachdem die Organe regelrichtig gestellt, lassen wir die Luft der Lunge entgleiten. Ganz besonders hierbei fehlen die meisten Sänger und Redner; denn die Luft

richtig aus den Lungen lassen zu können, erfordert die größte Kunst, die wir leider so selten bei den Künstlern antreffen.

Es stellen sich demnach sechs **Bedingungen** fest, welche Sänger und Redner erfüllen müssen, wollen sie richtig gebildete, schöne Töne hervorbringen, wollen sie mit Erfolg in der Kunst wirken.

1) Die Luft muß langsam herausströmen.
2) Sie darf nicht gestoßen, sondern muß gewissermaßen herausgesponnen werden.
3) Sie muß an den Wurzeln der oberen Schneidezähne (am harten Gaumen) anlangen. (Richtiger Ansatz.) Siehe: Athmen § 14a.
4) Das Einziehen der Luft muß unhörbar geschehen.
5) Man darf nie mehr Luft herauslassen, als man zum Tone unbedingt braucht; und folglich darf
6) der Ton nicht einen gehauchten Charakter haben.

Da die Erfüllung dieser Bedingungen durchaus vom richtigen Athmen abhängt, so findet die nähere Erklärung derselben, wie noch einiges Andere, was zur Erzeugung des Tones nöthig, dort statt; denn es soll hier nicht eine Gesangsschule geschaffen, sondern nur von der richtigen Erzeugung des Tones für Sänger und Redner gesprochen werden.

Ein völlig normal gebildeter Ton des menschlichen Kehlkopfs ist nach Merkel „ein solcher, bei dessen Erzeugung die ganze auf einmal durch die Glottis streichende exspiratorische Luft in stehende Schwingungen versetzt worden ist. Wir stellen hier den normal gebildeten Ton dem gehauchten, mit wilder (d. h. nicht zu stehenden Schwingungen verarbeiteter) Luft verunreinigten Ton entgegen, bei welchem also die Bedingungen der Tonbildung nicht vollständig oder nicht ungetrübt vorhanden sind

„Eingesetzt kann ein Ton auf zweierlei Art werden: 1) fest und bestimmt, so daß man deutlich seinen Anfang oder Einsatz wahrnimmt. Dies geschieht zunächst durch den momentanen Glottisschluß, welcher ein vollständiger ist; 2) weich, unbestimmt oder hauchend, wobei man entweder durch kein anderes Merkmal, als durch Beginn der tönenden Schwingungen den Einsatz des Tones wahrnehmen kann, oder wo vor Eintritt des Tones ein Hauchen, ein **h** gehört wird.

c. Die Erhaltung und Befestigung des Stimmorgans.

Wer seine Stimme (Gesangs- oder Sprachstimme) gesund erhalten will, muß genau auf folgende Regeln achten. Ist es schon zu bedauern, daß die Verhältnisse, die Ausübung eines Berufes, die Befolgung dieser Regeln nicht immer gestatten, so darf ein unvorsichtiges Handeln, ein Fall, der hätte verhütet werden können, niemals zum Uebertreten derselben Veranlassung geben.

Man muß es häufig durch langes Unwohlsein, wenn nicht mit dem Verlust der Stimme büßen.

1) Vor Allem darf die Luft, welche wir einathmen, nicht zu kalt und rauh sein; eine Entzündung der Kehlkopfsschleimhaut und besonders der Stimmritze (Heiserkeit) ist die gewöhnliche Folge.

2) Die Luft muß rein und nicht durch Rauch (besonders Tabaksrauch) und Staub, sowie durch schädliche Gasarten verunreinigt sein. Häufig wiederkehrende Kehlkopfskatarrhe hinterlassen Verdickung der Schleimhaut der Stimmbänder und eine metalllose, rauhe Stimme ist die natürliche Folge.

3) Nach längerem Singen, anstrengendem Sprechen, sowie Einathmen warmer Luft darf der Kehlkopf innerlich wie äußerlich nie von kalter Luft berührt werden; eine und wenn auch noch so unbedeutende Entzündung der Schleimhaut ist meist die Folge.

Gegen alles Dieses kann man sich schützen, wenn nicht Mangel an Vorsicht und falsche Scham davon abhalten. Es ist erwiesen, daß die Meisten weit weniger an der Schwäche ihrer Organe scheitern, als an dem traurigen Wahne, sie müßten Alles ertragen können, sie müßten sich daran gewöhnen können, den Kehlkopf nach großer Anstrengung oder nach langem Einathmen warmer Luft der Kälte, dem Winde auszusetzen, ohne daß derselbe Schaden erleide.

Die Unvorsichtigen mögen die Folgen tragen, den Vorsichtigen aber rathe ich, ja erhebe es zur unbedingten

Regel, nach derartigen Anstrengungen den Hals von Außen durch Umhüllungen zu schützen, und zur Verhinderung des Eindringens kalter Luft in den Kehlkopf bei geschlossenem Munde durch die Nase zu athmen oder ein Tuch vor den Mund zu halten.

Bei männlichen dramatischen Künstlern ist noch Etwas zu erwähnen, was von großer Bedeutung für die Gesundheit ist. Durch die verschiedenartigsten Haartouren und Perrücken, welche sie sehr oft Stunden lang auf dem Kopfe haben, wird ein ungemein erhöhter Wärmegrad entwickelt. Legt man nun diese Perrücken ab und tritt (im Winter) mit Nichts als einem modernen Hute (unser unvortheilhaftestes Kleidungsstück) bekleidet auf die Straße, so ist eine Erkältung gar nicht zu vermeiden.

Es lasse sich daher Jeder, dem seine Sprach- und Tonwerkzeuge, wie überhaupt sein Körper lieb, ein Schutzmittel dagegen anfertigen, welches in einer von feiner Wolle oder Seide gestrickten Nebelkappe besteht, welche, Kopf und Hals bedeckend, nur das Gesicht frei läßt. Darauf nun setze er seinen nutzlosen Hut. Die ganze Umhüllung aber lege er erst wieder ab, wenn er sich in einem Zimmer befindet, in welchem der Temperaturgrad dem vor Kurzem verlassenen gleich ist.

4) Auch was wir genießen, hat großen Einfluß auf die Sprach- und Tonwerkzeuge. Man vermeide daher alle zu scharfen und reizenden Speisen und Getränke (Pfeffer, Senf, Spirituosa, Säuren u.s.w.). Vor Allem aber vermeide man nach großer Anstrengung

des Kehlkopfes jeden Genuß von zu kalten Flüssigkeiten, wie Wasser, Eis u. s. w.; auch Speichel mit scharfer Tabakssauce ist schädlich.

5) Jede zu starke und zu lang andauernde Anstrengung des Kehlkopfes durch Schreien (Singen oder Sprechen) muß durchaus vermieden werden.

Man wird mir vielleicht einwenden, dann könnte man ja gar Nichts mehr vornehmen mit seiner Stimme, man könnte keine große Rolle spielen. Dem ist nicht so; eine große Rolle, und wenn sie 20 Bogen zählt, strengt nicht so an, als das massenhafte Geschwätz, das noch neben der großen Rolle stattfindet. Ich kenne Künstler, die in der Garderobe und hinter den Coulissen, ehe die Vorstellung noch begonnen, schon mehr und laut und erregt geschwatzt haben, als ihre ganze Rolle enthält. Eine Verstimmung der Stimmbänder, eine Erschlaffung derselben sowie der Muskeln, kann bei Solchen nicht ausbleiben.

Wie oft hörte ich von dergleichen Künstlern im Laufe einer Vorstellung die klagenden Worte: „Ich bin heut' gar nicht disponirt, ei! ei! es verdirbt mir die ganze Rolle, und ich war doch so gut bei Stimme!" Jene denken aber nicht daran, daß sie selbst die Mörder ihrer Stimme waren, nein, sie klagen ungnädig das Schicksal an, wie denn überhaupt dieses die Ursache von Allem sein soll.

6) Man härte den Hals mit kalten Waschungen, die man in der warmen Jahreszeit beginne, ab und trage keine zu feste Halsbekleidung.

Wohl weiß ich, daß Viele diese Ansichten verlachen, indem sie selbige als den Ausdruck der höchsten Pedanterie betrachten; nun, diesen ist es nicht verboten, sie unbeachtet zu lassen, sie fügen ja nur sich den Schaden zu; diejenigen aber, denen die Erhaltung ihrer Stimmwerkzeuge am Herzen liegt, werden mir Dank wissen, daß ich sie hier angeführt.

Es ist sonderbar, wie die Menschen mit ihren Stimmwerkzeugen, diesen edlen, zarten Theilen, umgehen. Während sie eine Uhr (die doch im Fall des Zerbrechens wiederhergestellt werden kann) mit der größten Vorsicht behandeln, während sie Alles vermeiden, was einen schädlichen Einfluß auf dieselbe ausüben kann, muthen sie ihren Stimmwerkzeugen (die, einmal beschädigt, entweder nie oder doch nur unvollkommen wiederhergestellt werden können) das Undenklichste zu. Sie genießen ohne Auswahl Alles, was schädlich auf die Organe einwirkt, sie bringen halbe, ja ganze Nächte wachend, selbst rauchend oder doch in rauchigen Zimmern zu und klagen am andern Morgen über Heiserkeit, Rauhheit, überhaupt Gereiztheit des Kehlkopfes; sie sind aber egoistisch genug, nicht die eben angegebenen Handlungen als Veranlassung des Unwohlseins zu betrachten, sondern sie schieben irgend einer Kleinigkeit (aber stets mit Unrecht) die Veranlassung zu, während doch nur sie, sie allein die Schuld tragen. Ja, noch mehr! Sie gehen in ihrer Absicht und festen Ueberzeugung, Ueberanstrengungen der Stimmwerkzeuge nicht als Ursachen zur Abspannung und Heiserkeit darzustellen, so weit, daß sie

bei andern Sängern und Rednern, welche die Nacht viel gesungen, gesprochen, geraucht, getrunken, und die am andern Abend bei mangelhafter Gesammtleistung dennoch (ihrer wunderbaren physischen Mittel wegen) einzelne Schönheiten hatten, sofort ausrufen: „Nun sehen Sie? was hat es Dem oder Der geschadet? Hören Sie diese Töne! Ja, Dem schadet Nichts; Die kann thun, was sie will!" und schnell sind sie mit irgend einer Berühmtheit bei der Hand, die alles Dasselbe gethan haben soll, ohne daß es ihr Nachtheil gebracht.

Wohl ist es wahr, wir haben in der dramatischen Kunst Erscheinungen, die unverantwortlich auf ihre schönen Naturgaben hin sündigten, und lange sündigten (jenachdem sie mehr oder weniger starke Mittel besaßen); immer aber wurde aus den Gesammtleistungen Solcher ersichtlich, daß sie ihre Stimmwerkzeuge nicht schonten, daß sie weit mehr hätten leisten, daß sie weit höher in ihrer Kunst hätten steigen können, wenn sie eben anders gehandelt; und frühzeitig haben wir die meisten aus ihren Wirkungskreisen müssen scheiden sehen, weil sie sich unfähig gemacht oder, sich selbst vernichtend, dem Tod in die Arme geworfen.

Daß es hier und da eine Persönlichkeit gegeben, der die gewissenlose Behandlung ihrer Stimmwerkzeuge wirklich nicht geschadet, darf uns weder trösten, noch weit weniger berechtigen, so wie Jene zu handeln. Wenn Einer einen unsinnigen Sprung vom Thurme wagt, und zufälliger Weise nicht Arme und Beine bricht, soll das ein Grund sein, daß wir dies auch könnten, ja

müßten ohne Gefahr? Ein Jeder mag sich selbst darauf Antwort geben.

Dritter Abschnitt.

Die richtige Aussprache des Alphabets und kritische Folgerungen.

Einleitung.

Die Schriftzeichen, welche wir für die einzelnen Sprachlaute gebrauchen, nennen wir Buchstaben.

Sämmtliche Buchstaben heißen das Alphabet oder **ABC** und erscheinen in den verschiedenen Sprachen in verschiedener Ordnung.

Wie sie im Deutschen erscheinen, setzen wir als bekannt voraus.

Sie werden eingetheilt in Vocale (oder Selbstlaute) und Consonanten (oder Mitlaute).

Die Vocale heißen: einfache: **a**, **ä** (nicht **ae**), **e**, **i** (**y**), **o**, **ö** (nicht **oe**), **u**, **ü** (nicht **ui** oder **ue**), von denen **a**, **e**, **i**, **o**, **u** reine, und **ä**, **ö**, **ü** unreine oder trübe sind, und zusammengesetzte (oder Doppellaute, Diphthonge), als **ai** (**ay**), **au**, **äu**, **ei** (**ey**), **eu**, **oi**, **ui**.

Zu den Consonanten, welche man in Lippen-, Zungen- und Gaumenlaute theilt, gehören alle

übrigen Buchstaben des Alphabets; **f**, **l**, **m**, **n**, **r**, **s**, **x** werden auch Halbvocale genannt.

Jenachdem ein Sprachlaut am Anfange, am Ende oder in der Mitte eines Wortes steht, nennt man denselben: An-, Aus- oder Inlaut.

Trotz aller Regeln, die man in Grammatiken aufgestellt, werden doch noch manche Zweifel, manche Härten in der Sprache bleiben. Es gehört ein feines musikalisches Ohr dazu, sowie eine langjährige, ununterbrochene Beschäftigung mit der Sprache, eine genaue Beobachtung derselben an den meisten Orten Deutschlands, um einigermaßen neue Regeln aufzufinden und diese festzustellen.

Ich habe versucht, da, wo die Grammatiken schweigen, weiter zu reden; ob es mir gelungen, muß die Zukunft lehren.

Vocale.

1. Das Physiologische.

a) Die einfachen Vocale.

Die Vocale sind die Grundtöne der ganzen Sprache und werden fast instinktmäßig hervorgebracht, denn sie entstehen durch das einfache Herausströmen der in den Lungen befindlichen Luft (die sich in dem Kehlkopf zur Stimme gebildet) bei Verlängerung und Verkürzung oder auch Verengung des Ansatzrohres.

Unter Ansatzrohr versteht man die oberhalb des Kehlkopfes gelegenen freien Räume bis zu den Lippen, welche also das offene Ende desselben bilden, oder die Mund- und Rachenhöhle.

Mundhöhle heißt der von Zunge, Gaumen, Gaumensegel, Zäpfchen und Lippen eingeschlossene, und

Rachenhöhle der hinter dem Gaumensegel beginnende, von der hintern Rachenwand und dem Schlund und Kehlkopf begrenzte freie Raum.

Die Kempelen'sche Behauptung, daß die Umwandlung eines und desselben Tones in die verschiedenen Vocale nur von der Weite der Mundhöhle (des Mundcanals) und der Mundöffnung abhänge, ist demnach nicht ganz richtig. Schon Purkine hat dies bewiesen, indem er, die Kempelen'sche Gradeintheilung verwerfend, die Weite oder Enge der Rachenhöhle bei der Bildung einiger Vocale besonders maßgebend sein läßt. So ist z. B. bei **o** die Rachenhöhle enger und die Mundhöhle weiter, während bei **u** die Mundhöhle enger und die Rachenhöhle weiter ist; ebenso ist bei **a** die Mundhöhle weiter und die Rachenhöhle enger und bei **e** umgekehrt.

Nach Brücke*) sind **i**, **a**, **u** „die drei Grundpfeiler des Vocalsystems", die übrigen Vocale sind alle nur Zwischenlaute und gehen also aus jenen hervor.

Von diesen drei Vocalen wird **a** ohne Veränderung, **u** durch bloße Verlängerung und Verengung des offenen Endes, **i** aber durch Verkürzung und Verengung des Ansatzrohres gebildet.

Betrachten wir die Vorgänge in dem Ansatzrohre genauer, so finden wir, daß bei dem **u** das Ansatzrohr am längsten, bei **i** am kürzesten ist, und bei **a** die Mitte zwischen **u** und **i** hält.

Man hat demnach diese drei Grundvocale folgendermaßen zu bilden.

Beginnen wir mit **a**.

*) „Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute" von Dr. Ernst Brücke. Wien, Gerold's Sohn, 1856.

Man entfernt die beiden Kiefer so weit von einander, daß man den Daumen zwischen die Zähne legen kann, läßt die Lippen, ohne sie an die Zähne anzudrücken oder über dieselben hinwegzuziehen, in vollständiger Ruhe, so jedoch, daß die Spitzen der vorderen Zähne ein wenig sichtbar sind, und läßt nun die Luft der Lunge entgleiten. Es versteht sich von selbst, nicht als Hauch, sondern als Ton. Die Zunge liegt dabei wagerecht und unthätig auf dem Boden der Mundhöhle oder, noch besser, der Länge nach eine concave Vertiefung bildend.

Nach Brücke ist a der einzige Vocal, bei dessen Hervorbringung das Zungenbein dieselbe Lage wie im Zustand der Ruhe behält, nur der Kehlkopf ist etwas gehoben.

Die Hauptbedingungen bei Hervorbringung des a sind also: der Mund muß am weitesten geöffnet, der Mundcanal in keiner Weise weder in der Mitte noch am Ende verengt, die Zunge in Ruhe und der Kehlkopf ein klein wenig gehoben sein, so daß die aus dem Kehlkopf strömende tönende Luft (Tonsäule) mit mehr Intensität an den Wurzeln der oberen Schneidezähne als an einer anderen Stelle auftritt.

Ein Uebergang aus a nach i wird nach Brücke dadurch bewerkstelligt, daß Kehlkopf und Zungenbein, dieselbe Lage behaltend, mit einander in die Höhe steigen; von a nach u dadurch, daß der Kehlkopf sich so weit, als er nur kann, vom Zungenbein entfernt, um sich nach abwärts zu senken, während sich das Zungenbein etwas nach vorn bewegt.

Die Bildung des

i

erfordert die stärkste Verengung des Mundcanals und die größte Verkürzung des Ansatzrohrs. Ersteres wird dadurch bewirkt, daß die Zunge mit ihrem mittleren Theile sich zu beiden Seiten an den Gaumen, mit ihrer Spitze aber an die unteren Schneidezähne (doch, nicht darüber hinaus) anlegt, und, indem sie in der Mitte der Länge nach eine concave Vertiefung bildet die Luft durchströmen läßt; letzteres dadurch, daß der Kehlkopf so weit, als er es im Stande ist, in die Höhe steigt, während das Ansatzrohr am andern Ende, also an den Lippen, durch Ziehen der Mundwinkel nach den Ohren hin ebenfalls verkürzt wird.

Die Hauptbedingungen zur Hervorbringung des i sind demnach folgende:

Breitester Mund, am meisten gewölbte Zunge, deren Spitze sich gegen die innere Fläche der untern Schneidezähne stemmt, und am meisten gehobener Kehlkopf.

Es sei hier gleich die Bemerkung hinzugefügt, die nicht übersehen werden darf, daß alle Stellungen des Mundes und der übrigen Sprachwerkzeuge, welche die Aussprache der verschiedenen Vocale bedingen, durchaus nicht gespreizt, noch die Muskeln nur im Entferntesten gespannt sein dürfen; namentlich dürfen die Lippen, trotz ihrer Beweglichkeit, niemals die Linie des Schönen überschreiten, so daß nicht (wie z. B. gerade bei der Bildung des i) das Gesicht den Ausdruck des Grinsens annimmt.

Bei

u

steht der Kehlkopf am tiefsten und folglich ist das An-

satzrohr am längsten, und da die Lippen (also das offene Ende des Ansatzrohrs) nach vorn geschoben, sich bis auf eine kleine, beinahe kreisförmige Oeffnung schließen, auch verengt. Die Zungenspitze, die bei **i** an die unteren Zähne sich stemmte, zieht sich etwas von den Zähnen zurück, und so zwar, daß sie nicht auf dem Boden des Mundcanales aufliegt, sondern eine wagerechte Linie mit der Spitze der unteren Schneidezähne bildet, während der hintere Zungenrücken sich ganz leicht nach oben wölbt.

Die Hauptbedingungen bei Hervorbringung des **u** sind demnach folgende:

Der Kehlkopf muß am tiefsten stehen, der hintere Zungenrücken leicht nach oben gewölbt, und die Lippen müssen leicht nach vorn geschoben und bis auf eine kleine, beinahe kreisförmige Oeffnung geschlossen sein.

Wie bereits gesagt, sind also **i**, **a**, **u** „die Grundpfeiler des Vocalsystems", und die übrigen Vocale nur Zwischenlaute.

Die Vorgänge in dem Ansatzrohre, wenn wir die Zwischenlaute vom Uebergang des **a** zum **i** bilden, sind folgende:

Das Ansatzrohr wird stufenweise verkürzt und verengt, d. h. der Unterkiefer nähert sich immer mehr dem Oberkiefer, und die Mundwinkel ziehen sich immer mehr nach den Seiten, die Zunge drückt immer stärker nach dem Gaumen, bis sie bei **i**, mit der Spitze an die unteren Zähne sich stemmend, die größte Wölbung erreicht.

Wenn wir von **a** nach **u** übergehen und die Zwischenlaute bilden, müssen wir das Ansatzrohr gradatim verlängern und das offene Ende desselben, also den Mund, verengern.

Beim Uebergang vom **a** zum **o** geschieht keine weitere Veränderung in der Stellung der Sprachorgane, als die Lippen gehen, sich rundend, etwas nach Außen und der Kehlkopf senkt sich ein wenig.

Will man einen Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung, daß hauptsächlich die Lippen die Tonfarbe des **o** erzeugen, so spreche man nach oben angegebener Weise **a**, lasse die Kiefer, Zunge und Kehlkopf genau in ihrer Lage, forme nur die Lippen zum **o** und versuche nun nochmals **a** zu sprechen; man ist dies nicht im Stande. Die Tonfarbe **a** ist, obgleich Zunge und Kehlkopf dieselbe Lage behielten, durch Rundung und Vorwerfen der Lippen in die Tonfarbe **o** übergegangen. Es fehlt nur noch zur vollen Tonfarbe **o** eine kleine Senkung des Kehlkopfs. Man spreche umgekehrt erst **o**, forme dann nur die Lippen zum **a**, man ist nicht im Stande, noch ein reines **o** hervorzubringen; wenn auch noch nicht die reine Tonfarbe des **a** vorhanden ist, weil der Kehlkopf noch etwas zu tief steht, so ist doch die Tonfarbe des **o** vollständig verschwunden.

Um diese auffallende Aenderung der Tonfarbe recht genau wahrzunehmen, spreche oder singe man **o** und **a** sechs bis zehn Mal hinter einander, aber nicht mit besonderem Vocalanschlag, sondern beide Vocale verbindend, also: **oaoaoaoa**, und man wird sofort wahr=

nehmen, daß nur die Lippen ihre Lage verändern und der Kehlkopf sich unbedeutend senkt. Man kann zwar auch ohne Vorwerfen der Lippen, also ohne Verlängerung des offenen Endes des Ansatzrohres, ein o hervorbringen, doch wird man dies nur im Stande sein durch noch tieferes Senken des Kehlkopfes, also durch Verlängerung des Ansatzrohres am andern Ende, und trotzdem wird man nicht die reine o-Tonfarbe herausbringen.

Wenn wir nun fragen: Wie viel Zwischenlaute sollen wir denn zwischen i und a, und a und u annehmen, so giebt Brücke folgenden Rath: „Man nehme drei Vocale zwischen i und a und drei andere zwischen a und u an“; er erläutert dies durch folgende Beispiele, indem er, mit i beginnend und mit u schließend, neun Vocale erhält:

„1) Das i der Deutschen und Italiener und das ee „der Engländer, z. B. deutsch: wider; italienisch: giro; „englisch: wheel.

„2) Das é der Franzosen. Im Deutschen wird es „gehört in: ewig, selig u. s. w.

„3) Das è der Franzosen und das e der Deutschen in „echt u. s. w.

„4) Das ê der Franzosen oder ä der Deutschen. Englisch: man, fat u. s. w.

„5) Das reine oder italienische a in ballare, cantare „u. s. w.

„6) Das tiefe a der Deutschen in Wahl, Arm „u. s. w.

„7) Der Zwischenlaut zwischen **a** und **o**: **ô**, der im „Englischen lord, scorn und im Französischen encore „gehört wird.

„8) Das reine **o**, wie wir es in Oper, Woge „u. s. w. und in den lateinischen Wörtern bonus, nomen „u. s. w. sprechen.

„9) Das **u** der Deutschen in Muth, Duldung „oder das **ou** der Franzosen.

„Für diese neun Vocale haben wir im Deutschen „sechs Zeichen, **i**, **e**, **ä**, **a**, **o**, **u**; indem nur **i**, **ä** und **u** ihr „eigenthümliches Zeichen mit näherungsweise constantem „Lautwerthe haben, dagegen **e** (2) und **e** (3) beide mit „**e**, und **a** (5) und **a** (6) beide mit **a**, und **o** (7) und **o** (8) „beide mit **o** bezeichnet werden."

In obiger Reihenfolge vermissen wir noch die Umlaute **ö** und **ü**. Sehen wir, wie diese gebildet werden. Die Zwischenlaute von **a** zu **i** und von **a** zu **u** erhielten wir, wie wir eben gesehen, jenachdem wir das Ansatzrohr verkürzt und verengt oder verlängert und nur sein offenes Ende, also die Mundöffnung, verengert haben. Wenn wir nun diese Manipulationen, die bis jetzt einzeln angewendet wurden, gleichzeitig anwenden, so erhalten wir **ö** und **ü**.

Wenn wir ein **i** hervorbringen und suchen aus demselben allmälig, ohne in **e** überzugehen, zum **u** zu gelangen, indem wir die Lippen gerundet und stark verengt nach vorn schieben, während wir den Kehlkopf etwas sinken lassen, wodurch die Zunge sich etwas weniger wölbt, so erhalten wir **ü**.

Wir haben dies also durch Verengung und Verlängerung des Ansatzrohres, wie durch Verengung seines offenen Endes (Mundes) erreicht.

Verlängern wir das Ansatzrohr noch mehr durch Vorwerfen der weiter geöffneten Lippen und tieferes Sinkenlassen des Kehlkopfs, so erhalten wir **u**.

Wenn wir nun ein **e** hervorbringen und die Lippen gerundet und stark verengt ein wenig nach vorn bringen, so erhalten wir **ö**. Lassen wir den Kehlkopf wieder sinken, öffnen wir den Mund ein wenig, die Lippen etwas weiter vorwerfend, so haben wir **o**.

Wir haben also aus **e** ein **ö** gemacht durch Verlängerung des Ansatzrohrs und Verengung seines offenen Endes.

Geht man aus **ė** (3) in **a** (7) über, ohne **ä**, **a** (5) und **a** (6) zu berühren, so erhält man nach Brücke einen neuen Vocal, welcher im Französischen veuve, soeur gehört wird und den wir **ė** (3a) nennen.

Die Reihenfolge sämmtlicher nun erhaltener Vocale ist also folgende, wenn wir sie nach ihrer Entstehung ordnen: **i**, **ü**, **e**, **ö**, **ė** (3a), z. B. in veuve, **ä**, **a** (6), **a** (7), z. B. in lord, **o**, **u**.

Es liegen zwischen diesen Lauten noch andere, die wir aber nicht bezeichnen wollen; erstens kann sie nur ein ausgezeichnetes Ohr unterscheiden und zweitens kommen sie in der deutschen Sprache nicht vor.

Man unterscheidet lange und kurze oder gedehnte und geschärfte Vocale, und versteht unter einem langen Vocal einen solchen, auf dem die Stimme länger ver-

weilt, z. B. nach Heinsius in „hoch“ und den damit gebildeten Zusammensetzungen — mit Ausnahme von Hochzeit, welches geschärft ist —, unter einem kurzen aber einen solchen, „von welchem die Stimme schnell ab und zu dem folgenden Buchstaben überspringt, z. B. in voll u. s. w.“.

Ob ein Vocal lang oder kurz ist, darüber walten noch manche Zweifel, denn unsere Sprache steht durchaus noch nicht auf ganz festen Regeln. Es bleibt daher die Aussprache vieler Wörter unentschieden, z. B. Bad, Gras, Hof, Rad, Stab, Lob, grob, Glas, welche wir im Norden kurz hören (Batt, Graß, Hoff, Ratt, Stapp, Lopp, gropp, Glaß), im Süden lang (Bahd, Grahs, Hohf, Rahd, Stahb, Lohb, grohb, Glahs). Der Redner wird also hier die Mitte halten müssen. Ueberhaupt läßt sich noch manches Mangelhafte, Fehlerhafte in unserer Aussprache nachweisen, so z. B. in den abgeleiteten und zusammengesetzten Wörtern: vierzig, Vortheil, die doch überall wie virrzig, Vorrtheil gesprochen werden. Doch sagt in Betreff dessen Heinsius: „Der allgemeine Gebrauch aber fordert dieselbe Rücksicht, welche wir dem Schreibgebrauch gestatten“.

Diese Eintheilung der Vocale in lange und kurze ist nicht ganz richtig, denn nicht blos durch ein längeres Verweilen auf dem kurzen Vocal wird derselbe lang, sondern meist auch durch eine kleine Aenderung in der Stellung der Lautwerkzeuge. So bleiben z. B. blos bei Verlängerung der kurzen Vocale e, ä, a die Laut-

werkzeuge in ihrer Stellung, bei allen andern tritt eine leichte Veränderung ein. So wird z. B. nach R. v. Raumer aus dem i in binden durch längeres Verweilen auf demselben niemals das i in Bienen. Als Beleg dafür sagt er:

„Man überzeugt sich davon sofort, wenn man die „kurzen Vocale wirklich unverändert längere Zeit fort„tönen läßt. Man halte z. B. eine halbe Note auf dem „Vocal der ersten Silbe von binden, und man wird „leicht gewahr werden, daß der Vocal trotz seiner Zeit„dauer ein anderer bleibt als der von Bienen. Und „will man beobachten, in wie fern die Stellung der „Lautwerkzeuge bei dem zweiten Vocal eine andere ist, „als bei dem ersten, so halte man einen halben Takt auf „dem i von binden und gehe in der zweiten Hälfte auf „das i von Bienen über“.

Versuchen wir nun die Veränderungen in den Stellungen der Lautwerkzeuge genau anzugeben.

Bei der Aussprache des i und ü wurde gesagt, daß die größte Verengung des Mundcanals und Verkürzung des Ansatzrohres erforderlich sei; und zwar ist dies das i in Bienen, oder ü in trübe. Wollen wir nun das i in binden oder ü in hübsch hervorbringen, so können wir dies nur dadurch bewerkstelligen, daß wir den Mundcanal nicht so bedeutend verengen, als bei dem vorhergehenden i und ü, indem die Zunge weniger gegen den harten Gaumen drückt und daher das Zungenbein und der Kehlkopf etwas nach unten sinken, auch bei dem i das Ansatzrohr weniger verkürzt wird,

indem wir die Mundwinkel nicht so bedeutend zurückziehen. Ein Jeder kann sich, wenn er den Daumen und den Zeigefinger an die beiden Seiten des Kehlkopfs legt, von den Bewegungen des Kehlkopfs überzeugen.

Ebenso sind bei den kurzen Vocalen **a, ö, u,** wenn sie lang werden, leichte, wenn auch nur unbedeutende Veränderungen in der Stellung der Lautwerkzeuge, die sich aber weniger genau bezeichnen lassen und dem feinen Ohre eines Jeden überlassen bleiben müssen.

Als Hauptveränderung jedoch ist Folgendes zu betrachten.

Steigt bei dem kurzen **i** und **ü**, wenn es lang wird, der Kehlkopf nach oben und wird durch die etwas gehobene Zunge der Mundcanal verengt, so ist bei **o, ö, u** gerade das Entgegengesetzte; bei diesen Vocalen, wenn sie lang werden, sinkt der Kehlkopf und das Ansatzrohr wird verlängert sowie der Mundcanal erweitert.

b) Die Nasenvocale.

Bei der Hervorbringung der reinen Vocale nähert sich das Gaumensegel der hinteren Rachenwand und theilt dadurch den Rachen in zwei Hälften, von denen die obere mit der Nasenhöhle und die untere mit der Mundhöhle und dem Kehlkopfe in Verbindung steht. Es kann demnach die Luft nicht durch die Nase entweichen. Die alte Behauptung, die Luft entweiche bei den reinen Vocalen zugleich durch Mund und Nase, ist durch Brücke*) trefflich widerlegt. Bei der Aussprache der

*) „Grundzüge."

Nasenvocale: **a, ä, o, ö** (man kann zwar jeden Vocal mit dem Nasentimbre hervorbringen, aber in den uns bekannten Sprachen kommen nur diese vor) hängt das Gaumensegel schlaff herab und die den Lungen entgleitende Luft geht sowohl zur Nase als zum Munde heraus.

In der französischen Sprache sind die Nasenvocale sehr häufig, z. B. sang, singulier, ombre, enfin, enlever u. s. w.

Die deutsche Sprache enthält keine Nasenvocale; folgt aber einem Vocale ein zu derselben Stammsilbe gehörendes ng oder nk, so wird der Vocal zu einer Art Nasenvocal oder zu einem Halb-Nasenvocal, welcher von dem französischen Nasenvocal sich dadurch unterscheidet, daß bei seiner Bildung die Luft nicht durch Nase und Mund zugleich strömt, wie in sang, enlever u. s. w., sondern daß dieselbe, indem nach Bildung des Vocals der Mundcanal durch den Zungenrücken geschlossen wird, einzig durch die Nase strömt, wie in Gang, eng, Hoffnung, fing u. s. w., nicht Gank, enk 2c.

Wir kommen im grammatikalischen Theile darauf zurück und werden dort die kleine Abweichung des nk von dieser Regel kennen lernen.

Kempelen sagt über die Aussprache des ng Folgendes: „Bei dem französischen Nasenton (sang, singulier u. s. w.) sind Nase und Mundcanal zugleich offen. Dadurch theilt sich die Stimme, die bei allen übrigen Buchstaben allein durch eine der beiden Oeffnungen herausgeht, in zwei Wege; folglich muß nothwendig

derjenige Theil, der durch die Nase geht, schwächer werden, als bei einem jeden andern Nasenton, bei dem der ganze Strom der Stimme vereinigt durch dieselbe durchzieht. Warum aber der französische Nasenton dennoch so sehr, und noch weit mehr als alle andern durch die Nase zu lauten scheint, davon wird die Ursache auch sogleich in die Augen fallen, wenn man denselben noch aus einem andern Gesichtspunkte betrachtet, in welchem er weiter nichts ist, als ein Selbstlauter, bei dem sich zugleich die Nase öffnet. Will ich das französische en aussprechen, so gebe ich das a an, und lasse dabei die Nase offen; dieses giebt das vollkommne en. So ist es mit allen übrigen Selbstlautern, mit dem on in bonté, mit ain in ainsi u. s. w. Nun muß bei allen (reinen) Selbstlautern die Nase geschlossen sein. Ist sie es nicht, so wird dadurch der Selbstlauter sogleich verunreinigt und das Ohr, das den Nasenlaut da hört, wohin er nicht gehört, so beleidigt, daß man zu glauben veranlaßt wird, man höre nichts Anderes, als den Nasenlaut, und das zwar in der äußersten Anstrengung".

c) Die Doppellaute (Diphthongen).

Schlägt man einen einfachen Vocal an, geht sofort aus dieser Mundstellung in die Mundstellung eines andern Vocals und läßt bei dieser Bewegung, und zwar nach Brücke nur während dieser Bewegung, die Stimme lauten, so entsteht ein neuer Laut, den wir Diphthong nennen.

2. Das Grammatikalische.

a) Die einfachen Vocale.

a

ist, wie jeder Vocal,

gedehnt wie in: Schlaf, Name, Wagen, war, Hase, also wie **ah** oder **aa**;

geschärft oder gestoßen, wie in Hand, Lamm, alsbald, Gast u. s. w.

Der Ton des **a** muß ein voller, reiner, klarer sein, er darf sich weder dem **o** noch **oa** noch **ä** nähern. Dem **o** nähert er sich in vielen Gegenden Mitteldeutschlands, z. B. Vôter, dem **oa** in vielen Gegenden von Süddeutschland, z. B. Voater, und dem **ä** in Norddeutschland überall da, wo früher die plattdeutsche Sprache herrschte, z. B. Väter (statt Vater), wärm (statt warm), Sälät (statt Salat), Mäjestät (statt Majestät), Räth frägen (statt Rath fragen). Es ist dies nicht der reine ä-Ton, sondern der Ton, welchen wir mit ė (3a) bezeichnet haben, und der im Hochdeutschen nicht gebraucht wird, den man aber im Französischen veuve, coeur hört.

Ist bei den Vocalen überhaupt streng darauf zu achten, daß sie rein, nach den beschriebenen physiologischen Gesetzen gesprochen werden, so ist dies bei **a** als dem Grundvocal ganz besonders nöthig; bilden wir diesen Vocal falsch, so wird es uns sehr schwer werden, die andern richtig zu bilden, d. h. haben wir bei Bildung des **a** die kleinste falsche Stellung der Lautwerkzeuge (zu tiefen, zu hohen Stand des Kehlkopfs, der Zunge u. s. w.), so behalten wir dieselbe durch alle Vocale. Aus der richtigen Art, das **a** zu bilden, geht demnach die richtige Bildung der andern Vocale hervor.

ä.

Das **ä** darf nicht mit **eh** verwechselt werden, es darf nicht lauten wehre statt wäre, wehgen statt wägen, speht statt spät, schrehg statt schräg, sehe statt

sähe, wehlen statt wählen, quehlen statt quälen u. s. w.

Die Untugend, das ä wie eh oder ee zu sprechen, ist so eingerissen, daß nicht genug davor gewarnt werden kann.

Es ist gedehnt in täglich, träge, Häfen, Kläger, allmälig, Väter, Gefährten u. s. w.;

geschärft in prächtig, erhält, gefällig, närrisch, Fälle, kräftig u. s. w.

e.

Das e hat einen vierfachen Laut, darf aber nie wie ö oder dem a nähernd gesprochen werden, was so häufig geschieht, z. B. spricht der Ostpreuße: Racht statt Recht, Hacht statt Hecht u. s. w.

1) Es ist gedehnt (geschlossen) in: Jeder, mehr, ehrlich, gehen u. s. w.;

2) gedehnt (offen) und dem ä ähnlich in der ersten Silbe von geben, beten, Leben, Wesen, heben, nehmen u. s. w.;

3) geschärft (tief) in: Welt, Herr, Geld, Recht, in der ersten Silbe von Quelle, wenden, werfen, zerren, bellen u. s. w.;

4) kaum hörbar, aber durchaus nicht verschluckt in den Endsilben der Zeitwörter wie: lesen, sprechen, singen, verlieren, stehen u. s. w., das letzte e in Engel, Geselle, Herren u. s. w. Nur darf es nicht lauten wie: Eng'l, Gesell'n, Herr'n u. s. w., und in der Vorsilbe g$\overset{4}{\text{e}}$, z. B. g$\overset{4}{\text{e}}$g$\overset{2}{\text{e}}$ben, nicht g$\overset{1}{\text{e}}$g$\overset{1}{\text{e}}$ben.

Diese Untugend, das $\overset{4}{e}$ gänzlich zu verschlucken, muß von Jedem, der Anspruch auf schönes, deutliches und richtiges Sprechen machen will, durchaus beseitigt werden; im entgegengesetzten Falle geht die Kraft und Fülle aller der Wörter, die ein solches e enthalten und in Folge dessen die Bedeutung der ganzen Sprache vielfach verloren.

Wenn ich z. B. sagen will: der Schütz, der dem Knaben den Bogen spannte, und ich spreche: d'r Schütz, der d'm Knab'n d'n Bog'n spannte u. s. f., so kann ich nicht sagen, daß ich deutsch gesprochen.

Man wird demnach mit großer Vorsicht darauf zu achten haben, das $\overset{4}{e}$ nie zu verschlucken, ohne jedoch in den entgegengesetzten Fehler des zu starken Hervorhebens zu verfallen, so daß es wie $\overset{3}{e}$ lautet und eine so lange Dauer erhält, als die *Stammsilbe*, z. B. Mēnschēnn, līebēnn u. s. w.

So unbedeutend dieses $\overset{4}{e}$ zu sein scheint, so unendliche Wichtigkeit gewinnt es für die Richtigkeit und den Wohlklang der Sprache. Folgende Beispiele mögen auf die Untugend, das $\overset{4}{e}$ zu verschlucken, aufmerksam machen:

Vergeben (v'rgeb'n), *ertragen* ('rtrag'n), *verzeihen* (v'rzeih'n), *entfallen* ('ntfall'n), *entscheiden* ('ntscheid'n), *besorgen* (b'sorg'n), *beschließen* (b'schließ'n), *beschimpfen* (b'schimpf'n), *gesungen* (g'sung'n) u. s. w.

i (y).

Das i darf nicht mit ü verwechselt, noch darf es mit nachschleifendem e gesprochen werden, also nicht mier, sondern mir, nicht lüben, sondern lieben, nicht lüfern, sondern liefern u. s. f.

Es hat einen zweifachen Laut:

gedehnt in dir, mir, Biene, biegen, lieblich, hier u. s. f.;

geschärft (kurz) in wird, bitten, sprich, wittern, sticken u. s. w.

Auch bei der Aussprache dieses Vocals nimmt man häufig ein Verschlucken wahr, wie bei e.[4] Z. B. hören wir von vielen, durchaus nicht ungebildeten Leuten statt: Es macht mir Freude: 's macht m'r Freude. Oder man verwandelt ihn in e, was noch unschöner klingt, z. B. statt: die Menschen — sahst du sie schon im Verborgenen —? hören wir: die Mensch'n, sahst du se schon 'm V'rborg'n'n —? u. s. w.

Also auch bei dem i wird die größte Sorgfalt in der Aussprache stattfinden müssen.

Das y hat keinen besonderen Laut, es wird wie i gesprochen; wollte man ihm jedoch einen eigenen Laut geben, so müßte dieser nach Brücke zwischen dem i und ü stehen, z. B. Myrthe, Physik u. s. w., wie es in Norddeutschland gesprochen wird.

o.

Das o darf nicht wie a, oë, oa, u gesprochen werden. Nicht selten hört man statt: Es ist doch so: 's ist dach

so, oder hoëch statt hoch besonders in Süddeutschland, oder loaben statt loben, ebenso hört man oft ein **u** statt eines **o**, z. B. d'r Kellner Duhm, statt: der Cölner Dom. Ebenso hört man ruth statt roth, er satt statt: er sott, Tanne statt Tonne und Tonne statt Tanne, Kuppel statt Koppel und umgekehrt, Glucke statt Glocke ꝛc. ꝛc.

Man halte diese Beispiele nicht für übertrieben oder glaube, nur unter der ungebildeten Classe kämen derartige Laute vor — o nein! Anklänge daran finden wir leider unter der sogenannten gebildeten Classe sehr häufig.

Das **o** ist

gedehnt in Zobel, Mond, Ton, Flor, hob, Ohr, log, bog u. s. w.;

geschärft in Gott, Rost, Stock, Glocke, sonst, Zopf u. s. w.

ö.

Das **ö** hat einen zweifachen Laut:

gedehnt in hören, schwören, ölig, Vögel, Röhre, gewöhnen, tödten, höher u. s. w.;

geschärft in Köpfe, Wörter, röcheln, möchte, können, völlig, Hölle, wölben u. s. w.

Das **ö** wird häufig mit **e** (**eh**) verwechselt, z. B. Velker statt Völker, Getter statt Götter, kennte statt könnte, schehn statt schön, tehten statt tödten u. s. w.

Man muß daher, will man eine reine deutsche Aussprache sich aneignen, genau darauf achten, daß eine derartige Verwechslung nicht vorkommt.

u.

Das **u** hat einen zweifachen Laut:

gedehnt in suchen, trugen, Buch, Schwur, thun, fluchen, Ruhe u. s. w.;

geschärft in Bund, Schutt, Ruck, Huld, Stunde, Kunst u. s. w.

Sehr häufig wird es wie **o** gesprochen oder man läßt ein **e** nachtönen, wie z. B. korz statt kurz, hortig statt hurtig; ebenso guët statt gut, Muëth statt Muth, suëchen statt suchen.

Vor all diesen Corrumpirungen muß man sich sorgfältig hüten.

ü.

Das **ü** ist

gedehnt in fühlen, müde, brüten, sprühen, üblich, rühmen, kühn, gebühren u. s. w.;

geschärft in müssen, wünschen, entzückt, Brüche, nützlich u. s. w.

Es muß von **i** und **ie** scharf unterschieden werden. Also nicht priefen, sondern prüfen, nicht Thier, sondern Thür, nicht Dienste, sondern Dünste, nicht Birste, sondern Bürste, nicht gebiert, sondern gebührt, nicht spielen, sondern spülen, nicht Springe, sondern Sprünge u. s. w.

b) Die verdoppelten Vocale.

aa, ee, oo bezeichnen wie **ah, eh, oh** blos eine Dehnung der einfachen Vocale, z. B. Moos, Haar, See, Meer u. s. w.; gehören sie jedoch zu verschiedenen Silben, so versteht es sich von selbst, daß sie zweisilbig ausgesprochen werden müssen, z. B. be-erdigen, be-endigen, Armee-en, Kanaa-an, Zo-ologie, Be-elzebub.

ie ist ebenfalls nur eine Dehnung (**i** und **u** werden nie verdoppelt; sie können nur, das **u** durch ein hinzugefügtes **h**, das **i** durch ein **e**, gedehnt werden, wie liegen, biegen, vier, Uhr, Stuhl u. s. w.). In fremden Wörtern (besonders aus dem Lateinischen stammend) wird das **ie** getrennt, z. B. Familie, Historie, Lilie; wobei eine nachlässige Aussprache nicht selten ein j hineinflickt, wie z. B. Lilije, Historije, Familije, Urijel (statt Uriel), Arijost (statt Ariost).

Dieses Einflicken eines Jot geschieht nicht nur nach einem i, sondern überhaupt meist, wenn zwei verschiedene Vocale, zu verschiedenen Silben gehörend, auf einander folgen, oder wenn das eine Wort mit einem Vocal schließt, das andere damit beginnt, und desgleichen, wenn auf einen Vocal, der eine Silbe schließt, ein **h** folgt, welches die nächste Silbe anfängt, z. B. Romejo, wenn der Name italienisch (mit langem ē) ausgesprochen wird, statt Romeo, sehjen (besonders in Süddeutschland) statt sehen, ehjedem statt ehedem; meineh j'Augen statt meine Augen.

Es ist dies durchaus nicht zu entschuldigen, wohl aber zu erklären.

Wenn man zwei auf einander folgende verschiedene und zu verschiedenen Silben gehörige Vocale (und zwar nicht einzeln angeschlagen, sondern verbunden) aussprechen will, so entgleitet bei dem zweiten Vocal den Lungen zu viel Luft; um dies verhindern

zu wollen, verengt man das Ansatzrohr durch gehobene Zunge und es entsteht unwillkürlich der Laut des j, z. B. wie bereits oben gesagt: statt Romeo Romejo, statt Triumph Trijumph u. s. w. Ebenso wird es Vielen sehr schwer, nach einem Vocal ein die nächste Silbe anfangendes h zu sprechen. Man verengt den Mundcanal, um die Luft dabei nicht zu stark entweichen zu lassen, und die Folge davon ist, daß wir wieder ein j hören, z. B. statt sehen: sehjen.

Wenn ein Wort mit einem e oder i schließt und das nächste mit einem Doppellaut anfängt, z. B. Meine Augen, so hört man häufig, besonders bei Süddeutschen, daß das e, womit meine schließt, nicht als $\overset{4}{e}$, sondern als $\overset{1}{e}$ gesprochen wird. Die Folge davon ist: da bei $\overset{1}{e}$ (also eh) der Mundcanal zu stark verengt ist und derselbe zu Au, welches mit geöffnetem Mundcanal begonnen wird, sich nicht schnell genug öffnen kann, so schiebt sich ein j ähnlicher Hauch zwischen die zwei Vocale e und au, z. B. Meineh j'Augen. Wohingegen, wenn man das e als $\overset{4}{e}$, wie es einzig und allein richtig ist, ausspricht und das au frisch ansetzt, dies nicht vorkommen kann.

Auch wenn zwei gleichlautende Vocale von verschiedenen Silben hinter einander folgen, so schleichen sich häufig Unschönheiten ein, z. B. Sie irren. In einem solchen Falle zieht man bei nachläßigem Sprechen die Laute zusammen, und man hört: Sihren, und nicht selten sogar, wenn der Redner nicht ein ganz reines weiches s spricht: Zieren. Man muß in solchen Fällen genau bei dem zweiten Vocal den neuen Anschlag hören.

c) Die Doppellaute (Diphthongen).

ai (ay), au, aü, ei (ey), eu, oi, ui müssen in der Aussprache genau von einander unterschieden werden.

Man verwechsle also nicht Mäuse mit Meise, Leuchter mit leichter, Waisen mit Weisen, Saite mit Seite, beräuchern mit bereichern, Häute mit heute, Geläute mit Geleite, Feuer mit Feier, Häuser mit heiser, Heu mit hui!

Der Aussprache nach ist es richtiger, zu schreiben: **aü** statt **äu**, also Haüser statt Häuser, sowie **eü** statt **eu**, als Leüte und heüte statt Leute und heute; allein der allgemeine Schreibgebrauch erfordert diese Schreibart so lange, bis diese Aenderung vorgenommen.

Die Doppellaute sind meist lang, außer in Zusammensetzungen; man wird daher auch nur in solchen hinter dem Doppellaute einen Doppelconsonanten finden, z. B. einnehmen, aussuchen, auffordern u. s. f.

Man muß die Doppellaute mit besonderer Schärfe aussprechen, sollen sie nicht wie einfache klingen, z. B. **au** nicht **o** oder **a**, **ei** nicht **eh**. Am häufigsten wird **au** und **ei** schlecht ausgesprochen, so daß in der schnellen Rede Aufforderung häufig klingt wie Aff- oder Offorderung, Klarheit wie Klarhet.

Verfasser kennt einen Schauspieler, der zu den besseren gehört und der klar und deutlich spricht: schaaderhaft (schauderhaft), Braat (Braut).

Ganz besonders aber muß man sich vor der Untugend des gewöhnlichen Lebens hüten, gewissen Doppel-

lauten zu wenig Bedeutung zu geben, z. B. den Präpositionen auf, aus u. s. w.; sie klingen dann wie: off, oss! Wenn man z. B. den Satz sprechen will: Hast du es auch gesehen? und will auf „sehen" einen besondern Nachdruck legen, so hört man häufig: Hast du's och gesehen? und Aehnliches.

Consonanten.

1. Das Physiologische.

a) Die einfachen Consonanten.

Während wir das Wesen der Vocale darin fanden, daß selbige so lange forttönen können, als die Stimme dauert, indem die ausströmende Luft (der Ton) im Ansatzrohre zwar verschieden gefärbt, aber durch Nichts unterbrochen wird, sehen wir das Entstehen der Consonanten gerade durch das Entgegengesetzte, durch eine Hemmung oder Unterbrechung der Luft oder durch eine Verengung des Mundcanals.

Die Eintheilung der Consonanten in Lippen-, Gaumen- und Zungenlaute (die daher kommt, weil bei ihrer Erzeugung der eine oder der andere Theil der Sprachwerkzeuge am meisten thätig) ist nicht ganz richtig. Brücke nimmt eine andere an. Da jedoch diese Schrift nur für Laien bestimmt ist, die Annahme der Brücke'schen Eintheilung (weil mehr für Gelehrte) uns aber zu weit führen würde, so behalten wir die ursprüngliche Eintheilung bei, legen jedoch, was die Bil-

dung der Consonanten betrifft, Brücke's vortreffliche Abhandlung zu Grunde.

aa. Lippenlaute.

f (ph), v, w, p, b, m.

f

wird hervorgebracht, indem wir die oberen Schneidezähne auf die Unterlippe setzen und, während wir diese Lage bestimmt festhalten, die Luft (welche sich im Kehlkopf nicht zur Stimme gebildet haben darf) dazwischen durchstreichen lassen.

In der Bildung der Consonanten **f (ph)**, **v** ist kein Unterschied; sie werden nur verschieden angewandt.

Dieses Setzen der Zähne auf die Unterlippe darf durchaus nicht gepreßt geschehen; die Zähne dürfen weder zu weit vor noch zurück, und die Unterlippe weder gespannt noch zu weit vorgeworfen werden. Die Oberlippe spielt bei der Erzeugung dieses Consonanten eine passive, keine active Rolle.

w

wird hervorgebracht, wenn wir die Mundstellung von f annehmen, aber die herausströmende Luft, statt sie, wie bei f, herauszublasen, tönen lassen. Das **w** englisch: **u͡e** zu sprechen, ist durchaus falsch.

p

wird hervorgebracht, wenn wir die Lippen fest schließen, die Nasenhöhle von der Mundhöhle durch das Gaumensegel trennen, und die auf diese Weise in den Mund-

canal zusammengepreßte Luft durch ein plötzliches Oeff-
nen der Lippen herauslassen.

Man kann nach Brücke auch einen p-Laut hervorbringen durch plötzliches Abschneiden der „bei erweiterter Stimmritze und abgesperrtem Nasencanal entströmenden Luft, indem man die Lippen plötzlich schließt. Z. B. in dem englischen Worte „midshipman" bilden wir das p lediglich durch Herstellen des Verschlusses, nicht durch Aufheben desselben, da hier die Lippen für die Bildung des m geschlossen bleiben".

b.

Der Unterschied zwischen b und p besteht nach Kempelen nur darin, daß bei b die Stimme bei Oeffnung des Mundes tönt, während bei p der Ton der Stimme immer erst beginnen kann, nachdem der Mund geöffnet ist. Demnach werden wir das b hervorbringen, wenn wir die Lippen durch einen leisen, das p, wenn wir sie durch einen starken Luftdruck öffnen lassen.

m

entsteht, wenn wir die Mundstellung von b annehmen und die Luft (zur Stimme gebildet) durch die Nase entströmen lassen.

bb. Zungenlaute.

t (th), d (dt), s (ss), z (tz), c, l, r, n.

t (th)

wird gebildet, indem man die Seitenränder der Zunge an die oberen Backenzähne anlegt und ihre Spitze an

die Wurzeln der Schneidezähne preßt, so daß der Mundcanal ganz geschlossen ist, und die Luft wie beim p herausgestoßen werden muß.

Setzt man die Zungenspitze nicht an die Wurzeln der oberen Zähne, läßt man mit derselben nur die oberen Zahnspitzen berühren, so entsteht der Laut, den wir mit „Anstoßen der Zunge" bezeichnen. Aber nicht allein Dieses ist die Ursache des Zungen-Anstoßens; auch, und ganz besonders, ein zu schwaches Ansetzen der Zungenspitze an Gaumen oder Zähne, wie überhaupt ein indifferentes Halten der Zungenspitze. Dasselbe gilt von allen Zungenbuchstaben. Es wird daher Derjenige, welcher an diesem Fehler leidet, darauf zu achten haben, daß die Zungenspitze genau an die Wurzel der oberen Schneidezähne oder an den Anfang des harten Gaumens gelegt wird, und zwar mit Entschiedenheit.

d (dt)

unterscheidet sich von **t**, wie **b** von **p**. Während wir bei **b** die Stimme tönen ließen, stießen wir bei **p** die Luft, die sich nicht zur Stimme gebildet, nur heraus. Ebenso ist es bei **d** und **t**. Es ist demnach bei ihnen Alles anwendbar, was von **b** und **p** gesagt wurde.

th und **dt** unterscheiden sich in der Aussprache nicht von **t** und **d**.

ſ

wird gebildet, wenn wir die Mundstellung zu **t** annehmen, aber mit dem Unterschiede, daß wir die Zungenspitze nicht an die Wurzel der oberen Zähne andrücken, sondern die Luft ganz sanft zwischen beiden durchstreichen lassen, indem wir die Zungenspitze und die Zunge wagerecht im Munde liegen und die Stimme tönen

lassen. Während bei der Bildung des t die Lage der Zunge leicht convex ist, muß sie bei der des s beinahe concav sein, d. h. die Zunge, besonders die vordere Hälfte, muß eine kleine Rinne bilden, über welche der Luftstrom leise geht.

Der mit dem Fehler des Anstoßens Behaftete wird daher die Zunge scharf zurückziehen und die concav gebogene Zungenspitze etwas heben müssen. Es wird gut sein, wenn er am Anfang seiner Uebungen die Zungenspitze lieber zu viel als zu wenig hebt; die dadurch entstehende Härte verliert sich mit den zunehmenden Uebungen.

Eine Uebung besteht darin, daß man Wörter, welche mit s anfangen, in folgender Weise ausspricht, z. B. sagen: Man schlage das s lautirend an, lasse die Stimme dabei tönen, halte diesen summenden Ton einige Zeit (wobei man besonders genau auf den reinen Ansatz achten muß) und hänge dann: agen daran. So übe man, so lange es nöthig, jedes mit s anfangende Wort. Hat man bei der Aussprache des s den Anstoß der Zunge verbannt, so ist es ein Leichtes, die anderen Zungenbuchstaben ebenfalls fehlerfrei auszusprechen.

Wer die Consonanten streng nach den vorgeschriebenen physiologischen Gesetzen bildet, wird nicht nöthig haben, um diese oder jene aussprechen zu lernen, Kieselsteine u. s. w. in den Mund zu nehmen, wie es Demosthenes gethan, der allerdings wohl noch keine Physiologie der Sprachlaute, wie wir solche jetzt besitzen, kannte.

Ich muß wiederholen, was ich im zweiten Abschnitt bei der Lage der Zunge gesagt: Nichts führt so sicher und rasch zur Ablegung von (allerdings heilbaren) Gebrechen, als eine vollständige Beherrschung des Muskels, durch dessen falschen Gebrauch das Gebrechen hervorgerufen.

ſſ

entsteht dadurch, daß wir die ausströmende Luft nicht tönen, sondern nur herausströmen lassen. Es ist eine Verstärkung oder Schärfung des einfachen ſ.

Die Zunge muß hier noch stärker zurückgezogen werden, als bei dem einfachen ſ.

z

entsteht, wenn wir die Mundstellung von **t** annehmen und nun versuchen, **t** und ſ zusammen zu sprechen.

Bei der Aussprache des z kommen die nämlichen Fehler vor, wie bei der des ſ. Bei einigen Menschen klingt dieser Laut unangenehm klatschend, indem sie die an den harten Gaumen gelegte Zungenspitze nicht herabziehen, und dadurch die Luft durch di Schneidezähne auszubrechen hindern, dieselbe dagegen über einen Rand der Zunge gegen die Backe gehen lassen. Andere sprechen das z wieder so weich aus, daß es nicht wie tſ, sondern wie dſ klingt; z. B. hören wir bei Solchen: „du dſürnſt mir", statt „tſürnſt". Um das zu vermeiden, muß man scharf: **tſ** sprechen.

tz ist nur eine Verdoppelung des einfachen z.

c

entsteht auf dieselbe Art wie z.

l

entsteht, wenn wir die Mundstellung zu **d** annehmen, aber auf beiden Seiten in der Gegend der Backenzähne

eine Oeffnung lassen, durch welche die Luft, zur Stimme gebildet, aus dem Mundcanal entweicht.

Die Bildung dieses Consonanten macht Vielen Schwierigkeiten. Sie entstehen dadurch, daß die Zunge sich, wegen Unbeholfenheit der Spitze, wie zur Bildung des n stellt, wobei die Luft (statt zu beiden Seiten der Zunge) zur Nase und zum Munde zugleich herausströmt. Wir hören bei Solchen auch wirklich ein n statt eines l; z. B. Hans statt Hals, liebnich statt lieblich u. s. w. Dies kommt nur von dem Mangel an Energie der Zunge; und solche Leute haben dann streng darauf zu achten, daß die Zungenspitze energisch zwischen die Wurzeln der oberen Schneidezähne und den Anfang des harten Gaumens sich anstemmt und die Luft (ohne durch die Nase zu gehen) zu beiden Seiten der Zunge herausströmt.

r

entsteht, wenn wir die Zungenspitze vibriren lassen. Die Zunge liegt wagerecht im Munde, während deren Spitze, ein Wenig gehoben, vibrirt.

Es giebt zwei

R,

das Zungen-R (oder das reine) und das Gaumensegel-R (oder das unreine). Bei ersterem ist die Zungenspitze der vibrirende Theil, während das Gaumensegel ruhig bleibt, bei letzterem das Gaumensegel, während die Zunge ruhig bleibt.

Aus der Bezeichnung „das reine" geht hervor, daß wir nur das Zungen-R als das richtige erkennen.

Trotzdem, daß das Zungen-R sehr schwer zu bilden ist (denn es erfordert einen gewissen Grad von Energie und Beweglichkeit der Zunge, besonders ihrer Spitze), so muß man doch mit aller

Kraft nach dessen Erreichung streben, da es unerläßlich ist, wenn wir Anspruch auf eine deutliche, schöne Sprache machen wollen; ja es ist gar nicht möglich in der Kunst, wie überhaupt in der öffentlichen Rhetorik, ohne dieses R mit großem Erfolge zu wirken. Die Gewohnheit, das R mit dem Gaumensegel zu bilden, ist im Französischen sehr häufig, im Deutschen bezeichnen wir damit (wie überhaupt mit nachlässigem, unverständlichem Sprechen) einen Gecken.

Eine Methode, die fehlerhafte Aussprache des r zu verbessern, hat der berühmte Talma, Schauspieler und Professor an der Ecole de déclamation, aufgestellt, und da ich dieselbe in vieljähriger Ausübung bei meinen Schülern als vortrefflich befunden, so erlaube ich mir, sie hier folgen zu lassen.

Fournier theilt sie in folgender Weise mit:

„Man nehme zu seinen Uebungen das Wort travail; man schreibe tdavail, indem man an die Stelle des **r** ein **d** setzt. Dann spreche der Schüler, dem man empfiehlt, die Idee des Buchstabens **r** gänzlich zu verbannen, mehrere Male das **t** und **d** getrennt aus und füge jedesmal den Schluß des Wortes bei, also: t-d-avail. Unmerklich wird er ein stummes **e** zwischen das **t** und **d** setzen, und dieses neue Wort in drei Silben eintheilen: te-davail. Ist diese Uebung einige Male wiederholt worden, so wird das nämliche Wort in einem Zuge, aber langsam ausgesprochen, tedavail. Nach und nach spricht man es rascher aus; bei der Schnelligkeit der Articulation wird das eingeschaltene stumme **e** weggelassen und es bleibt noch tdavail übrig. Man fährt fort, dieses Wort so schnell als möglich auszusprechen, indem man den Laut des **t** mit demjenigen des **d** innig verbindet und den ersten Buchstaben mit mehr Kraft ausdrückt. Schon giebt der Schüler bei diesem neuen Verfahren, ohne daran zu denken, dem Zuhörer die Idee des Buchstabens **r**, dessen Laut aus der schnellen Verbindung des **t** und **d** zu resultiren scheint. Unmerklich articulirt sich das **r**, und der Buchstabe **d** verschwindet, um den soeben gebildeten Laut stärker werden zu lassen. Bei dieser Uebung wird das **r** auf eine natürliche Weise gebildet.

n

entsteht dadurch, daß man die Mundstellung von **d** annimmt, aber die Luft, als Stimme, durch die Nase gehen läßt.

cc. Gaumenlaute.

k, g, ch, j.

k.

Dieser Consonant entsteht dadurch, daß man den Mundcanal mit dem mittleren oder hinteren Theile der Zunge und dem mittleren oder hinteren Theile des Gaumens verschließt, die Luft gegen diesen Verschluß anpreßt und durch plötzliches Oeffnen desselben herausstößt.

g

entsteht, wenn man die Mundstellung des **k** annimmt, aber die ausströmende Luft tönen läßt. Es verhält sich demnach **g** zu **k**, wie **b** zu **p**, wie **d** zu **t**.

Es giebt ein vorderes und ein hinteres **k**, und ebenso ein vorderes und ein hinteres **g**, d. h. bei dem vorderen findet der Verschluß des Mundcanals etwas weiter vor, bei letzterem etwas weiter hinten statt; erstere hören wir nach Brücke in wickeln und geben, letztere in Stock, Ruck, Gurt, Schmuggel.

Vor **e** und **i** spricht man im Deutschen das vordere **g** und **k**, vor **a**, **o**, **u** das hintere **g** und **k**, was durch die Bildung der Vocale schon bedingt ist.

Die Bildung des vorderen **g** und **k** vor **a**, **o**, **u** ist sehr schwer, wohingegen man vor **e** und **i** durch eine ganz kleine Zungenhebung

schon den Mundcanal verschließen und das g und k bilden kann; ebenso ist die Bildung des hinteren g und k vor e und i sehr schwer, während vor a, o, u es sehr leicht ist. g wird nur auf die oben angegebene Art gebildet; daß dasselbe häufig im Auslaut wie ch, wie k, oder als Anlaut wie j gesprochen wird, darüber mehr bei dem Grammatikalischen des g, sowie über die Verbindung des g und k mit einem vorhergehenden n.

ch und j.

ch wird aus k, und j aus g gebildet, und zwar, indem wir den Verschluß des Mundcanals nicht ganz stattfinden, sondern durch eine kleine Rinne des Zungenrückens die Luft ausströmen lassen.

Es giebt drei ch.

Sie entstehen, jenachdem die Zunge vorn, in der Mitte oder ganz hinten dem Gaumen genähert wird.

Aus dem vorderen k entsteht das vordere ch, welches wir nach e und i (Hecht, lieblich) hören. Aus dem hinteren k entsteht das ch, welches wir nur vor und nach a, o, u hören; z. B. suchen, Wache, Wucht, Achen u. s. w.

Bei dem Diminutivlaut „chen" kann man auch das erste ch mit a, o, u verbinden, z. B. Papa'chen, Kuh'chen (kleine Kuh), Frau'chen.

Ein drittes k besitzen wir nicht, aus dem das dritte ch gebildet werden könnte; es besteht dies fast einzig und allein in dem tiefen, rauhen Geräusch, welches die scharf ausgestoßene Luft (bei vibrirendem Zäpfchen) verursacht, indem sie an die Wände der Rachenenge anprallt.

Dieses ch ist nur bei Tyrolern, Schweizern, Holländern und im Hebräischen gebräuchlich.

Es fehlen nun noch folgende Consonanten:

h, q, x.

h

ist kein eigentlicher Laut, indem er nur durch die aus den Lungen strömende und an den Wänden der Rachenhöhle anschlagende Luft hervorgebracht wird, also gleichsam nur ein starker Hauch ist.

q

wird wie **k** gebildet und lautet in der einzigen Verbindung, in der es vorkommt: mit **u** wie **kw**.

x

hat den Laut von **ks**.

b. Die zusammengesetzten Consonanten.

pf, st, sp, sch, schr, schl.

Sie entstehen dadurch, daß die Mundtheile zu gleicher Zeit sich zur Aussprache zweier verschiedener Consonanten stellen, indem sie den zuerst stehenden zuerst anlauten lassen, z. B. **Pf**und, **St**ab, **Sp**iel, **Schl**agen, **schr**eiben.

Die Consonanten in **sch** dürfen nie getrennt werden; also nicht S=chinken, s=chießen, sondern Schinken, schießen. Steht aber das s vor der Diminutivendung „chen“, so wird es getrennt ausgesprochen, z. B. Gläs=chen, Häus=chen.

Die Aussprache des zusammengesetzten Consonanten **sch** wollen wir etwas bestimmter bezeichnen. „Für die Ansicht, daß **sch** ein einfacher Laut sei, kann zwar geltend gemacht werden, daß man in ihm weder ein reines s noch ein reines **ch** hört, und daß, wenn Einer ein s und ein Andrer ein **ch** spricht, daraus noch kein **sch** wird. Dies ist aber auch in Rücksicht auf die Definition, welche ich von zusammengesetzten Consonanten gegeben habe, nicht nöthig, sondern diese verlangt nur, daß bei ihrer Bildung die Anordnung der Mundtheile gleichzeitig verschiedenen Consonanten entsprechen soll, und dies ist beim **sch** allerdings der Fall. Man bringe nur zuerst ein **ch** hervor, und beuge dann, ohne irgend etwas Anderes zu verändern, den vorderen Theil der Zunge so weit nach aufwärts, daß er sich zum s stellt, so wird in demselben Augenblicke das **ch** in **sch** verwandelt werden." (Brücke.)

Brücke nennt das j der Franzosen auch einen zusammengesetzten Consonanten und läßt ihn dadurch entstehen, daß er zum **sch** die Stimme mittönen läßt, so wie wir **b**, **g**, **d** aus **p**, **t**, **k** erhalten. Es ist demnach dieses j ebenfalls ein ganz sanfter Laut.

st und **sp** haben nicht immer den Laut **st** und **sp**; häufig lauten sie wie **scht**, **schp**. Darüber mehr im grammatikalischen Theile.

2. Das Grammatikalische.

Bei der Aussprache der Consonanten hat man vor Allem darauf zu achten, daß die im Tone verwandten Buchstaben genau von einander unterschieden werden, als: **b** von **p**, **d** von **t**, **g** von **k**, **f** von **w**, sowie **f** (**ph**) von **pf**.

Die lächerliche Eintheilung in weiche: **b, d, g** und harte: **p, t, k** (welche man in vielen Gegenden Deutschlands, besonders Sachsen, findet), fällt selbstverständlich bei richtiger Aussprache dieser Consonanten weg.

Man sage für **b, d, g, s** tönende, für **p, t, k, ss** nicht tönende oder Geräusch-Consonanten.

Die Laute b, d, g, s verhärten sich als Auslaute, so daß sie sich mehr den mit ihnen verwandten Lauten p, t, k, ss nähern (ohne jedoch die ganze Härte dieser Geräuschconsonanten anzunehmen), z. B. Leib, Bad, schrieb, gieb u. s. w. lautet wie Leip, Bat, schriep, giep u. s. w. Ueberhaupt gehen manche Veränderungen in den Consonanten vor, die wir weiter unten kennen lernen werden; den völlig reinen Laut behalten die meisten Consonanten nur als Anlaut.

b und p.

Zu Anfang eines Wortes und einer Silbe behält **b** seinen Laut; als Auslaut verhärtet es sich und lautet beinahe wie **p**. **P** behält überall seinen Laut.

Wir haben also genau darauf zu achten, daß wir nicht backen sagen, wenn wir packen sagen wollen; nicht Baß für Paß, nicht baar für Paar, nicht bicken für picken u. s. f. Im Auslaut ist **b** schwer von **p** zu unterscheiden. So klingen halb gleich halp, rieb = riep, ab = ap, stirb = stirp, taub = taup (sowie es aber Taube heißt und **b** also wieder eine Silbe anfängt, so bekommt es wieder den **b**-Laut), Erbse = Erpse, lieblich = lieplich, löblich = löplich u. s. w.

Ein großer Fehler ist es in nachlässigem Sprechen (wenn man die Lippen nicht ordentlich schließt), das **b** wie **w** zu sprechen, z. B. statt: Liebe, Liwe, statt: Gaben, Gawen, statt: Silbe, Silwe u. s. w. Auch hören wir häufig, daß das **b** wie **m** gesprochen wird (so unglaublich dies auch zu sein scheint), hauptsächlich da, wo **b** vor der Endsilbe **en** steht. Dieses **e** ist $\overset{4}{\mathbf{e}}$, und wir haben bei den Vocalen gesehen, wie wenig dieses $\overset{4}{\mathbf{e}}$ zu seinem Werthe gelangt, indem man es immer elidirt. In diesem Falle (spricht man obendrein das **b** nicht deutlich genug) klingt es dann wie **m**, z. B. laben — lah'm, loben — loh'm u. s. w.

Ebenfalls kommt es häufig vor (und man kann nicht genug davor warnen), daß man statt des **p** ein **b** spricht, wenn ein **s** davor steht; so spricht man z. B. sprechen, spielen = sbrechen, sbielen u. s. w.

Bei

d (dt), t (th)

sind dieselben Regeln zu beobachten, denn auch hier ist eine Verwechslung der Laute sehr häufig.

Zu Anfang eines Wortes und einer Silbe lautet **d** immer wie **d**; am Schluß eines Wortes und einer Silbe wie **t**.

dt kommt nur als Inlaut oder Auslaut vor, nie als Anlaut, **th** kommt als An-, In- und Auslaut vor.

Man spreche also nicht: *Taube* wie *Daube*, *trübe* wie *drübe*, *toll* wie *doll*, *Torf* wie *Dorf* u. s. w.; ferner spreche man nicht: *Dauer* wie *Tauer*, *dürftig*

wie türftig, dunkel wie tunkel, droben im Tannenwald wie troben im Dannenwald u. s. w. **dt** und **th** lauten wie **t**, z. B. tödten wie töten, Thau wie Tau, roth wie rot u. s. w.

Als Auslaut und am Ende einer Silbe lautet **d**, wie wir bereits gesehen, wie **t**, z. B. Rad, Bad, Tod, niedlich, schädlich lauten wie Rat, Bat, Tot, nietlich, schätlich; selbstverständlich alle mit langem Vocal.

In lateinischen Wörtern lautet das **t** vor **i**, wenn noch ein Vocal darauf folgt, wie z. Patient, Nation, pretiös lauten wie Pazient, Nazion, preziös.

c

lautet vor **e**, **i**, **ei**, **eu**, **äu** und den Umlauten: **ä**, **ö**, **ü** wie **z**, vor **a**, **o**, **u**, **au** und vor einem Mitlauter aber wie **k**.

f (ph, v), w, pf.

Auch hier muß eine genaue Unterscheidung stattfinden.

Man spreche also nicht Gräwin, Schwewel, Briewe, Uwer, sondern Gräfin, Schwefel, Briefe, Ufer.

Die Verwechslung des **f** mit **w**, oder dieses nachlässige Sprechen kann man in den gebildetsten Kreisen vernehmen, und man muß die größte Aufmerksamkeit auf Vermeidung desselben richten.

Von **v** und **ph** unterscheidet sich **f** in der Aussprache nicht, aber ganz scharf muß es von **pf** unterschieden

werden. Spricht man **pf**, so muß das **p** stark herausgestoßen vor dem f ansetzen. Man spreche also nicht: 'fund, 'ferd, 'feiler, 'flichten, em'fehlen, sondern: Pfund, Pferd, Pfeiler, Pflichten, empfehlen.

v lautet am Anfang und am Ende eines Wortes wie f, z. B. Vater, massiv, naiv u. s. w. wie Fater, massif, naif u. s. w., in der Mitte aber und in Wörtern aus dem Französischen und Lateinischen ganz wie **w**, z. B. Clavier, Nerven, dividiren, Venus, Malve, Frevel, braver lauten wie Clawier, Nerwen, diwidiren, Wenus, Malwe, Frewel (auch: Frefel), brawer.

ch

behält immer seinen Laut, außer zu Anfang fremder Wörter, wo es dann wie **k** lautet, z. B. Charwoche, Christ, Chronik lauten wie Karwoche, Krist, Kronik; Ausnahme hiervon machen China, Chirurgus, Chemie. Im Deutschen steht es nie zu Anfang eines Wortes. Auch in deutschen Wörtern vor einem zu derselben Stammsilbe gehörenden s lautet es wie **k**, z. B. Wuchs, Wachs, Fuchs, Luchs, sechs, wichsen lauten wie Wuks, Waks, Fuks, Luks, feks (dagegen: sechzehn), wiksen u. s. f., während, wenn das darauf folgende s zur nächsten Silbe gehört, es seinen ursprünglichen Laut behält, z. B. wach-sam u. s. w.

Im Französischen lautet es wie unser deutsches **sch**, z. B. charmant, chasser, chaise lauten wie scharmang, schassee, Schais' u. s. w.

h

behält da, wo es ausgesprochen wird, immer seinen Laut. Zu Anfang eines Wortes wird es immer ausgesprochen, nicht so in der Mitte und als Anfang einer Silbe, z. B. in: führen, unangenehm, Ermahnungen, Lehren hören wir das **h** nicht; auch da hören wir es nicht, wo es den Anfang der Endsilbe **en** bildet, z. B. sehen, gehen, wehen u. s. w. lesen wir: se=en, ge=en, we=en u. s. w. (blos Kinder buchstabiren: se=hen, ge=hen u. s. w.). Nur darf man das **e** hinter dem ausfallenden **h** nicht frisch ansetzen, sondern muß dasselbe mit dem vorhergehenden **e** annähernd verschmelzen, d. h. das **en** an das se= anschließen, zwar als zweite Silbe, aber ohne die Stimmritze zu schließen, was bei der Bildung des **e** sonst allerdings der Fall ist.

j

ist der sanfteste unter den Gaumenlauten, wie wir in der Vergleichung von Jahr, gar, Karte sehen.

Er wird, wie bereits gesagt, aus **g** gebildet, indem der Verschluß, der zur Erzeugung des **g** nothwendig, nicht ganz zu Stande kommt. Er kommt nur zu Anfang eines Wortes oder einer Silbe und dann immer vor einem Vocale vor und wird stets als j gesprochen, z. B. Jeder, Jemand, bejahen u. s. w.

Im Französischen lautet er wie ein **sch**, aber nicht, wie man gewöhnlich zu sagen pflegt, wie ein weiches **sch**, sondern wie ein **sch**, bei dem wir die Stimme mittönen lassen (wie wir oben kennen gelernt), also nicht

Schournal, Schalousie, Schardin, sondern journal, jalousie, jardin u. s. w.

g und k.

Wir kommen nun zu einem Buchstaben, der unsere ganze Aufmerksamkeit verlangt und für den wir deshalb einen größeren Raum in Anspruch nehmen müssen, als für irgend einen andern. Es ist dies der Buchstabe **g**.

Die Aussprache dieses Buchstabens schwankt am meisten, was wohl seinen Grund nicht in der Aussprache selbst, sondern in der Eigenthümlichkeit hat, daß wir in unserer deutschen Sprache so verschiedene Laute (wie **g**, **j**, **ch**, **k**) mit einem Buchstaben, und zwar mit dem g, bezeichnen.

Lassen sich nun auch bei diesem Consonanten in Betreff seiner Anwendung die Regeln noch weniger so bestimmt feststellen, daß kein Zweifel übrig bliebe, so wollen wir doch versuchen (nach vieljähriger sorgfältiger Beobachtung der Aussprache an den verschiedensten Orten Deutschlands), die Regeln bestimmter zu fassen, als dies bisher der Fall gewesen.

Die Frage ist einfach, wann ist dieser mit **g** bezeichnete Laut der reine **g**-Laut, wann ist er **j**, **ch**, **k**?

Die Grundregel ist: Als Anlaut (ohne Ausnahme) und als Anfang einer Silbe (mit wenig Ausnahmen) wird **g** immer als **g** gesprochen. Als Auslaut wird es nie wie **g**, wohl aber wie **ch** oder **k** gesprochen; nur, wenn in einem Worte zwei **g** auf ein-

ander folgen, ein auslautendes und ein anlautendes, müssen beide ihren **g**-Laut behalten und durchaus nicht wie **kk** lauten, denn dadurch eben unterscheiden sich gewisse Wörter von einander. Man spreche also nicht: Ecke, wenn man Egge sagen will, nicht Flacke für Flagge, nicht Rocken für Roggen, nicht Docke für Dogge u. s. w.

Beide Arten, das **g** im Auslaut als **ch** und als **k** zu sprechen, sind berechtigt, da der Norden Deutschlands **ch**, der Süden **k** spricht; es fragt sich nur, wo **k** und wo **ch** gesprochen werden muß, oder, wenn sich dies nicht unbedingt feststellen läßt, wo es am musikalischsten ist, das Eine oder das Andere anzuwenden. Wir werden es weiter unten sehen.

In den Verbindungen mit **gd, gt, gs, gst** wird es gleichfalls als **ch** oder **k** gesprochen, jedoch wird hier sowohl, als auch bei dem auslautenden **g**, der vorhergehende Vocal in der Regel lang.

Geht dem **g** ein zu derselben Stammsilbe gehörendes **n** voran, so verschmilzt **g** und **n** zu einem eigenthümlichen Nasenton, welchen wir bei der Beschreibung der Nasenvocale bereits kennen gelernt und welchen wir einen Halb-Nasenvocal genannt, z. B. Gang (nicht Gank), eng (nicht enk), spring (nicht sprink). Dahingegen, wenn das **n** nicht zur Stammsilbe gehört, wird es getrennt gesprochen, z. B. An-gesicht, An-gebot, Un-gebühr, Ohn-geachtet, an-geschlossen. Ebenso ist es mit den Consonanten **nk**, die gleichfalls zum Nasenton werden, nur mit dem Unterschiede, daß **k** seinen Laut als **k** behält, z. B. Trank, Dank, sink u. s. w.,

dagegen an-kommen, an-kaufen, an-ketten u. s. w.

Es herrschen Zweifel darüber, ob dies gerechtfertigt ist, oder ob nicht (wie Heinsius es lehrt) das **g** nach **n** sich in **k** verwandelt.

Wir wollen versuchen, unsere Annahme zu rechtfertigen.

Er sang und er sank, fing und Fink, schlang und schlank, bang und Bank, düngt und dünkt, sengt und senkt, er singt und sinkt, Anger und Anker. Zwei ganz verschiedene Begriffe stehen sich hier gegenüber, die in der Aussprache gar nicht zu unterscheiden wären, wenn **ng** wie **nk** lauten würde.

Das Volk hat ein sehr richtiges Gefühl; müßte **ng** wie **nk** lauten, so würde man nicht den Laut **ng** in die Schrift aufgenommen haben; eben weil diese Begriffe nicht nur als Begriffe, sondern auch als Laute verschieden sind, deshalb hat man **ng** gesetzt und muß dies auch so gesprochen werden.

So unscheinbar diese Gründe sind, so bedeutungsvoll müssen sie bei näherer Prüfung Jedem entgegentreten.

Das **ng** zu trennen, wie wir dies häufig bei Südländern hören, z. B. Jun-ge statt Junge, ist durchaus falsch. Man müßte ja dann Junnge sprechen (ohne Nasenton), denn **g** und **n** vereint erhalten erst den Nasenton.

Folgt dem **g** ein **n**, so hören wir gewöhnlich: **ngn** sprechen, z. B. magnus, signum, Agnes u. s. w.

mangnus, singnum, Angnes u. s. w. Dies aber ist falsch. Wir haben hier keinen andern Anhaltepunkt, als die lateinische Sprache und führen für unsere Behauptung Folgendes an.

Imman. Joh. Gerh. Scheller sagt in seiner lateinischen Sprachlehre über die Aussprache des **gn**:

„Die Römer scheinen es gelesen zu haben, wie es geschrieben wird, denn 1) hätten sie es wie **ngn** gelesen, so hätten sie ein **n** vorgesetzt, wie sie es in anguis, congius u. s. w. machen; 2) die Ableitung lehrt es, z. B. von signum, tignum kömmt sigillum, tigillum und nicht singillum, tingillum; 3) die im Deutschen und Griechischen vorkommenden und dem Lateinischen entsprechenden Wörter lehren es. Z. B. Zeichen ist das lateinische Wort signum und ist dem sig-num doch wohl ähnlicher, als dem sing-num. Die Einschiebung des **n** scheint aus dem Französischen zu sein."

In der Grundregel, bei der Aussprache des **g**, sind wir auf einige Verschiedenheiten gestoßen; wir wollen nun versuchen, diese Verschiedenheiten zu entfernen, indem wir für den öffentlichen Redner, der weder den Nord- noch Südländer blicken lassen darf, neue Regeln schaffen, bei deren genauer Befolgung eine Verschmelzung stattfindet und dadurch ein Deutsch entsteht, welches weder Nord-, noch Süd-, sondern Hochdeutsch ist. In der Aussprache entscheidet nicht blos der Gebrauch, auch die Musik der Sprache kommt in Betracht.

Wir sagten, der reine **g**-Laut, als Anfang einer Silbe, erleidet einige Ausnahmen, und zwar ist dies

in den Beugungssilben ige, igen, igin der Fall; in diesen kann das **g** wie **j** gesprochen werden, will man es nicht anlauten lassen.

Während man die Wörter: garstig, König u. s. w. entweder garstich oder garstik und Könich oder Könik sprechen kann, können die Wörter: garstige, garstigen, Könige, Königin wie garstije, garstijen, Könije, Könijin gesprochen werden, wenn man nicht den reinen **g**-Laut beibehalten will; niemals aber darf das **g** hier und in ähnlichen Fällen als **ch** gesprochen werden: garstiche, Könighe, Könichin, was man leider so oft hört. Es heißt dies die Sprache auf die unterste Stufe der Bildung ziehen und mit einem ordinären Mantel bekleiden, während diese Aussprache: garstije[4], Könije[4], Könijin der Sprache, ohne schlaff zu werden, ein musikalisches Gewand umhängt.

Ebenso falsch und für ein musikalisches Ohr im höchsten Grade beleidigend ist es, das **g** nach einem **e** als **ch** oder j zu sprechen, z. B. Sechen oder Sejen, wechen, Rechen, dagechen oder dajechen statt Segen, wegen, Regen, dagegen. Hier muß das **g** seinen anlautenden Charakter behalten.

Ebenso hören wir, wenn ein **ei**, **eu**, **äu** und **ä** vorhergeht, das **g** als **ch** sprechen, z. B. Schweichen, steichen, eichen statt schweigen, steigen, eigen. Wie klingt es wohl, wenn Jemand sagen will: „mein eignes Möbel, mein eigner Mund“ und wir hören klar und deutlich, sogar noch besonders hervorgehoben:

„mein eichnes Möbel, mein eichner Mund“. Werden wir nicht unwillkürlich lachen müssen?

Will man hier g nicht ganz als Anlaut sprechen, so muß man es (aber dazu gehört ein feines Ohr und gute Sprachwerkzeuge, sonst klingt es doch wie ch) als j sprechen, aber niemals als ch. Besser thut man aber jedenfalls, wenn man das g hier als Anlaut spricht. Ebenso heißt es nicht: ich wäche ab, sondern: ich wäge ab.

Es ist durchaus ebenso richtig, das auslautende g als ch wie als k zu sprechen, nur wird der öffentliche Redner gut thun, wenn er Eins dabei befolgt: Spricht er es als ch, so darf dies nur da geschehen, wo kein Doppelsinn dadurch entstehen kann. Wenn wir z. B. Magd sagen wollen und wir sprechen: Macht, und noch dazu das a kurz, so haben wir den Doppelsinn von Macht (Gewalt).

Man wird daher gut thun (und die Sprache gewinnt dabei unendlich an Deutlichkeit), in solchen Fällen das g wie k, aber durchaus nicht wie das anlautende g auszusprechen, es kommt sonst jene Ziererei in die Sprache, die wir nach unseren Grundsätzen bei der Tonerzeugung von vornherein verbannt wissen wollen.

Man wird also sagen müssen: Mahcht (ganz langes a) oder, was noch besser ist: Mahkt.

Wenn wir sagen wollen: „Krieg her, Krieg hin!“ und wir sprechen hier das g wie ch aus, so vermögen wir nicht zu unterscheiden, ob das Hauptwort „Krieg“ damit gemeint ist, oder der Imperativ „kriech’“ von dem

Zeitwort „kriechen"; wohingegen, wenn wir „Kriek her, Kriek hin" sprechen, ein Doppelsinn unmöglich ist.

Folgende Wörter führen bei der Aussprache des **g** als **ch** einen Doppelsinn herbei, den man vermeiden muß:

sagt, mit kurzem Vocal, Doppelsinn: sacht (leise),
taugt, Doppelsinn: taucht (tauchen),
Jagd, mit kurzem Vocal: Jacht (kleines Schiff),
tragt " " " Tracht,
er wagt " " " er wacht,
gefegt " " " Gefecht,
gewiegt " " " Gewicht,
gesiegt " " " Gesicht u. s. w.,

wohingegen, wenn wir das **g** hier wie **k** sprechen, ein Doppelsinn nicht möglich. Es ließen sich noch eine Menge Wörter aufzeichnen, welche einen Doppelsinn bei schlechter Aussprache des **g** herbeiführen, jedoch genügen diese vollkommen, um das Princip zu rechtfertigen.

Folgt auf ein auslautendes **g** ein mit einem Vocal beginnendes Wort, so spreche man das **g** wie **k**; folgt ein mit einem Consonanten beginnendes Wort, so spreche man das **g** wie **ch**. Z. B. Einen Tag (**k**) oben, einen Tag (**ch**) drüben. Wie schlecht würde es klingen, wenn man sagte: Einen Tach-oben, einen Tak-drüben. — Ferner: Er mag (ch) sehen, und nicht: er mag (k) sehen —; es ist sonst fast nicht zu vermeiden, daß **g**, **s**, welche hier auf einander folgen, wie **x** klingen.

Tritt das Adverbium „weg", welches man „wech" oder „wek" sprechen kann, mit einem Worte in Verbin-

dung, das mit ge, gege, gega, gegu, gego beginnt, so erfordert der Wohllaut, daß man das **g** in „weg" als **ch** spricht, z. B. weggegangen spreche man wechgegangen, aber durchaus nicht wechjejangen oder wechjegangen und wechjejeben. Wenn für Manchen trotzdem noch eine Härte in den Silben „gege" liegen sollte, so spreche er die beiden **e** nur richtig aus, und die Härte wird schwinden.

Wir haben bei der Aussprache der Vocale das **e** mit vier Zahlen bezeichnet, wir wollen dies hier auch thun. Er spreche also w$\overset{3}{e}$chg$\overset{4}{e}$g$\overset{2}{e}$b$\overset{4}{e}$n und nicht w$\overset{3}{e}$chg$\overset{1}{e}$-g$\overset{1}{e}$ben, auch nicht w$\overset{3}{e}$chg$\overset{1}{e}$g$\overset{2}{e}$ben oder w$\overset{3}{e}$chg$\overset{2}{e}$g$\overset{2}{e}$ben. Ebenso w$\overset{3}{e}$chg$\overset{4}{e}$gangen, w$\overset{3}{e}$chg$\overset{4}{e}$gossen. Bei gege muß die erste Silbe ge immer wie $\overset{4}{e}$ lauten.

Sehr ordinär und nicht zu entschuldigen klingt: jegeben. Es ist Dialekt, und die reine Aussprache muß durchaus dialektfrei sein.

Wenn nach **g** ein Vocal folgt, welcher weggelassen wird, z. B. wag' statt: wage, sag' statt: sage, dann muß **g** seinen anlautenden Charakter behalten, weil es die Silbe: ge repräsentirt. Dasselbe werden wir bei der Aussprache des **s** sehen. Wenn jedoch auf ein auslautendes **g** das Fürwort: es folgt, und das **e** elidirt wird, dann muß **g** wie **k** lauten; z. B. trug's = truhks, nicht truch's. Aus dem Gesagten geht hervor, daß der öffentliche Redner in Allem die Mittelstraße gehen muß; er darf **g** weder ausschließlich als **ch**,

noch als k sprechen, sondern wie vorgeschrieben als ch und k und j; je nach den Umständen, wie die Musik der Sprache es erfordert.

Damit man sich von der Nothwendigkeit, das g richtig zu sprechen, überzeuge, lasse ich den Anfang eines Monologs der Jungfrau von Orleans hier folgen, wie ich ihn oft von jungen Mädchen, die ohne besondere Vorbildung zur Bühne gegangen, gehört. Ich übertreibe nicht; wie ich es hier niederschreibe, so wurde es gesprochen:

„Die Waffen ruhn, des Griech　es Stürme schweichen,
„Auf blut'che Schlachten folcht Kesank und Danz,
„Durch alle Straßen dönt der mundre Reichen,
„Aldar und Girche brankt im Festesklanz“ u. s. w.

Dies eine Beispiel wird genügen.

k

behält überall seinen Laut; es wird aber häufig fälschlich als g gesprochen, z. B. ich gehe in den Garten und spiele Karten klingt nicht selten: Ich kehe in den Karden und spiele Garden u. s. w.

l, m, n

behalten überall ihren Laut.

R

behält überall seinen Laut, wenn es am Anfang oder am Ende eines Wortes oder einer Silbe steht; tritt es in Verbindung mit sch, so verliert es etwas von seiner Schärfe; z. B. das **R** in R o b e r t, m o r g e n, a b e r ist weit schärfer, als das **r** in s c h r e i b e n, S c h r i f t, s c h r ä g u. s. w.

Die Ursache davon ist einzig die Bildung des **sch**

die in der Mitte des Mundcanals stattfindet, von wo aus die Zungenspitze nicht schnell genug und ohne besondere Anstrengung in vollständige Vibration kommen kann, und daher das r nur mit dem Ansatz zur Vibration hervorbringt. Würde man sich zwingen, und nach der regelrechten Bildung des sch auch die ganz genaue Bildung des r vornehmen, so würde eine auffallende Härte entstehen; einer von beiden Consonanten muß daher etwas von seiner Schärfe einbüßen, entweder r oder sch.

Ueberhaupt kommt es in der Sprache sehr häufig darauf an, ob bei Bildung der Laute in der Stellung der Organe große oder kleine Uebergänge erfordert werden. Sind in einem Satze mehrere Wörter, deren Lautbildung große Uebergänge von einem zum andern erfordern, so werden wir immer etwas Schweres, Hartes in der Rede finden; wohingegen bei kleinen Uebergängen eine gewisse Geschmeidigkeit und Leichtigkeit in der Sprache entsteht. Ein feines Ohr vermeidet jede Härte in der Sprache, ohne daß dadurch im Entferntesten die Bedeutung des Ganzen geschwächt würde. Es dürfte dies besonders bei dem Consonanten g anzuwenden sein, in der Frage, ob man denselben im Auslaut als ch oder als k spreche.

ſ, s, ß, ſſ.

Dieser Consonant hat, wie wir kennen gelernt, zwei Laute, einen weichen und einen scharfen (richtiger: einen tönenden und einen Geräusch-Laut). ß und ſſ unterscheiden sich in ihrem Laute nicht von einander. Der Unterschied des weichen und des scharfen ſ muß ganz genau hervortreten.

Zu Anfang eines Wortes und einer Silbe,

wenn ein Vocal darauf folgt, lautet s sanft, z. B. sagen, sehen, sieben, Busen, nicht ßagen, ßehen, ßieben, Bußen u. s. w.

Als Auslaut ist s scharf, wie z. B. Haus gleich Hauß, dahingegen Häuser nicht Häußer klingen darf, Glas gleich Glaß, aber Gläser, nicht Gläßer u. s. w.

Verbunden mit t und p ist es ebenfalls scharf, wenn es in der Mitte oder am Ende eines Wortes steht, z. B. rüstig, husten, Wüste, rasten, List, Frist, Wurst, Wespe, räuspern, auch wenn das s hinter dem p steht, als: Psychologie, Psyche u. s. w.

Wenn st oder sp zu Anfange eines Wortes stehen, so bekommen sie den Laut von scht und schp; auch wenn die Beugungssilben: ver—, ent—, be— vorgesetzt werden. Darüber weiter unten.

Der Laut von ß und ss ist noch schärfer als das geschärfte weiche s.

Wenn auf s ein Vocal und ein Consonant folgt, und der Vocal elidirt wird, z. B. laset (apostrophirt): las't und erlöset: erlös't, so muß das s seinen anlautenden weichen Charakter behalten, es ist sonst las't von laßt nicht zu unterscheiden, als durch das lange a des ersteren und das kurze a des letzteren, welches aber im raschen Sprechen nicht immer deutlich genug hervortritt.

Ebenso behält s seinen anlautenden Laut, wenn ein Vocal hinter demselben wegfällt, z. B. so weis' als

tugendsam; hier muß das s anlautend klingen, sonst hören wir: weiß, als tugendsam. Um reißt von reis't, ließt von lies't zu unterscheiden, spreche man die alten Formen: reiset, lieset u. s. w.

Das weiche s unterscheidet sich von dem geschärften s, von ß, ss ebenso, wie b von p, d von t, g von k. Wird vor st, sp, sch eine Beugungssilbe gesetzt, die mit einem s schließt, so muß dieses s ganz deutlich ausgesprochen und darf durchaus nicht mit dem Folgenden zusammengezogen werden, z. B. aus-stoßen, aus-spülen, los-schlagen, aus-steigen, nicht austoßen, auspülen u. s. w. Im Französischen finden sich drei Arten des s; nämlich ein ganz hartes, welches vor e und i durch c, vor a und o durch ç ausgedrückt, sodann das gewöhnliche mittlere s und endlich ein ganz weiches, welches durch z ausgedrückt wird.

sch.

Dieser Laut behält überall seinen Charakter. Er wird aber auch gehört, wo die Grammatik ihn nicht schreibt und wir befinden uns hier in demselben Falle wie bei g. Wenn st und sp anlauten, so hören wir im Norden st und sp, im Süden und in Mitteldeutschland scht und schp.

Wir wollen hier nicht den alten Streit, ob dies, ob jenes richtig sei, erneuern, genug, das Factum ist da, es werden beide Arten gesprochen, und wir haben hier nur zu zeigen, was der öffentliche Redner zu thun hat. Er hat auch hier, wie überall, die Mittelstraße zu gehen.

Bei der Bildung des **sp** und **st** setzt die Zungenspitze ganz vorn an die Wurzel der oberen Zähne, bei dem **sch** der Oberdeutschen zieht sie sich ganz zurück.

Wenn wir nun die Zungenspitze in die Mitte von beiden Arten setzen, und vor Allem nicht zu stark zischen, so werden wir einen Laut erhalten, der im Süden wie im Norden nicht nur gebilligt, sondern als richtig anerkannt werden wird.

Den sch-Laut hören zu lassen, wenn **st** auslautet, ist durchaus falsch und nur in Schwaben und der Pfalz gebräuchlich. Man spreche also nicht Fürscht, Wurscht, Gerschte, Bürschte, sondern Fürst, Wurst, Gerste, Bürste u. s. w.

q

kommt nur in Verbindung mit dem Vocal **u** vor und hat dann immer den Laut von **kw**.

x

behält überall seinen Laut.

Kritische Folgerungen.

1. Folgen eines nachlässigen Sprechens.

Man muß durchaus streng darauf halten, daß die tönenden Consonanten **d**, **b**, **g**, **s** als Auslaute sich verhärten und sich beinahe dem **p**, **t**, **k**, **ss** nähern (**g** wurde auch, wie wir oben gesehen, als **ch** gesprochen). Schärft man diese Consonanten nicht, so erhält die Aussprache etwas Weiches, Schlaffes, welches durchaus nicht, wie Viele sich einbilden, verschönernd und ver-

edelnd auf die Musik der Sprache einwirkt, sondern unserm Ohr als Ziererei oder zum Mindesten als etwas Fremdländisches erscheint.

Tag, Weg, Trog müssen also entweder Tahk, Wehk (Währk), Trohk oder Tahch, Wehch, Trohch gesprochen werden, niemals aber so, als ob das g Anlaut sei.

Es giebt Menschen, die sich förmlich darauf capriciren, allen Grammatiken und allem Gebrauche zum Hohne die oben genannten Consonanten als Auslaute gerade so, wenn nicht noch weicher und säuselnder als im Anlaute zu sprechen, und die sich noch damit brüsten, indem sie diese Aussprache als die einzig richtige bezeichnen.

Wiederum finden wir Redner, welche diese auslautenden Consonanten zu scharf, zu hart aussprechen, so daß noch ein förmliches Nach-Geräusch stattfindet, z. B. Wei-pp (Weib), was ebenso unschön ist.

Sehr oft auch wird umgekehrt ein geschärfter Consonant weich gesprochen, wie z. B. ß, ss als ein einfaches anlautendes s, z. B. Pôsen statt Possen; oder t als d, z. B. es scheind (d tönend) statt es scheint; oder ch als j, z. B. statt ich hören wir ij, statt fröhlicher hören wir: fröhlijer, statt durchaus hören wir: dur-jaus u. s. f., was im höchsten Grade unangenehm klingt und durchaus nicht gerechtfertigt werden kann.

Auch das sch wird von Vielen so weich gesprochen, daß es wie das französische j (jardin) klingt, wodurch

natürlich alle Schärfe und Deutlichkeit der Sprache verloren geht; z. B. statt schön hören wir joehn (das französische j). Wie das französische j gebildet wird, haben wir bei der Bildung des sch gesehen.

2. Das Herüberziehen der Endconsonanten zum anfangenden Vocal des nächsten Wortes.

Ein großer Fehler ist das Herüberziehen des letzten Consonanten eines Wortes zu dem anfangenden Vocal des nächsten Wortes. Man darf dies durchaus nicht; es kommt dadurch nicht nur eine große Undeutlichkeit in die Sprache, es entstehen sogar ganz andere Begriffe, z. B. hören wir anstatt: Graf Eberhard entweder: Gra Feberhard, oder, da das auslautende f häufig wie ein **w** gesprochen wird: Gra Weberhard. Dies ist nur eine Undeutlichkeit; einen vollständig andern Sinn jedoch vernehmen wir in Folgendem: „seit ich" hören wir fast überall als: „sei dich"; ebenso: gute Nabend statt guten Abend; ferner: um un dum statt um und um, und: wa sist statt: was ist u. s. f.

3. Unreiner Vocalanschlag.

Es ist bei den Meisten Sitte, bei der Aussprache der Vocale, wenn selbige ein Wort beginnen, den Mund nicht vorher zu öffnen, was für den reinen Vocalanschlag unbedingt nöthig ist; dadurch entstehen alle möglichen Consonant-ähnlichen Geräusche, welche die Sprache verunstalten. Wir hören: Nauferstehung statt Auferstehung, Nanstand statt Anstand.

Der Redner hat durchaus bei dem Ansatz eines Vocals den Mund vorher ein wenig zu öffnen und die Zunge, die im gewöhnlichen Zustande bei geschlossenem Munde am Gaumen liegt, von demselben zu entfernen. Ebenso hat er vor einem Vocal den schließenden Consonanten des vorhergehenden Wortes ganz deutlich zu sprechen.

3, a. Unreine Consonanten-Bildung.

Häufig hören wir bei Aussprache der Consonanten **b, d, g, s,** welche sich von **p, t, k, ss** dadurch unterscheiden, daß zu ihrer Hervorbringung die Stimme mittönen muß, dieses Tönen schon vorher, so daß also: Brod klingt wie mbrod, Dach wie ndach u. s. w. Dies ist durchaus falsch. Die Consonanten müssen (ob scharf oder weich) bestimmt und rein angesetzt werden, ohne jedes vorhergehende Tönen oder Hauchen.

4. Das Hinzusetzen von Consonanten.

Auch hinzugesetzt werden häufig Consonanten, die die Wörter entstellen, wie anderst statt anders, ebend statt eben u. s. w.; auch werden Buchstaben, ja ganze Silben hinweggelassen, wie nauf statt hinauf, runter statt herunter u. s. w. Reljon statt Religion, orntlich statt ordentlich, Oh-macht statt Ohnmacht u. s. w.

Bei den Endsilben eln und nen werden häufig die Buchstaben anders gesetzt; statt: es regnet hören wir:

es regent, statt verwandeln, betteln hören wir verwandlen, bettlen u. s. f. Zur Vermeidung alles Dessen muß großer Fleiß angewandt werden.

Um harte Zusammenziehungen zu vermeiden, wie z. B. tanz'st, reit'st, muß man das elidirte e einsetzen, als: tanzest, reitest.

5. Das Intoniren zwischen den Wörtern.

Eine unangenehme Gewohnheit, die man leider bei so Vielen findet, muß hier noch erwähnt werden. Es ist dies die Eigenthümlichkeit, zwischen den Wörtern zu intoniren, ein mehr oder weniger langes e, ä, a oder Nasenvocale oder eigenthümliche durch die Gurgel modificirte Stimmlaute einzuschieben, z. B. ich...ä..; ich war auf...e..dem..e u. s. w. Es ist dies gerade wie das Nachklingen eines musikalischen Werkzeugs über die geforderte Dauer.

Derartige Laute erleichtern den Uebergang von einem zum andern Wort, und liegt darin wohl die Ursache ihrer Anwendung. Oft aber sind sie auch nur Folge langsamer Denkweise.

In beiden Fällen muß nach deren Wegfall gestrebt werden.

6. Falscher Gebrauch des Unterkiefers.

Die Ursachen einer schlechten Aussprache sind aber nicht allein im schlechten Aussprechen der Laute zu suchen, sondern hauptsächlich auch in einem Vorbiegen des Unterkiefers über die senkrechte Linie der oberen

Schneidezähne oder in einem zur Seiteschieben desselben.

Das ist ein großer Fehler, auf dessen Vermeidung man allen Fleiß verwenden muß.

Die unteren Zähne müssen stets so wie sie die Natur wachsen ließ (wir haben allerdings auch Menschen, bei denen es umgekehrt ist, aber diese gehören nicht hieher) hinter der senkrechten Linie der oberen Schneidezähne stehen, und es gehört eine große Fertigkeit dazu, daß man in der Leidenschaft und bei lautem Sprechen den Unterkiefer (obgleich man sich sehr dazu verleitet fühlt) nicht vorschiebt.

Man probire es einmal, spreche einen Satz, achte genau darauf, daß die Unterzähne bei ihren Herauf- und Herunterbewegungen immer in der senkrechten Linie hinter den oberen Zähnen bleiben, und man wird (natürlich bei richtigem Gebrauch der anderen Organe) die deutlichste Aussprache haben; man spreche denselben Satz mit Vorwerfen des Unterkiefers und (wenn dies noch so unbedeutend sei) man wird staunen über die Unreinheit der Vocale. Bei **o**, **ö**, **u** und **ü** fühlt man sich am meisten geneigt, den Unterkiefer vorzuschieben. Dazu kommt nun noch, um die Mißklänge zu vermehren, ein zu weites Vorwerfen der Lippen, so daß zwischen den Zähnen und den Lippen noch ein Raum entsteht, und dadurch auch die Consonanten undeutlich werden.

Wenn man z. B. wo, Wunsch, würfe sagen will, so wirft man gewöhnlich, nachdem man die Lippen zum **w** angesetzt, dieselben zu heftig und zu weit vor, um in

die **o**-, **u**-, **ü**-Stellung zu gelangen. Der Uebergang von der **w**-Stellung zur **o**-, **u**-, **ü**-Stellung ist aber nicht leicht; die Lippen können nicht schnell genug aus der **w**-Stellung heraus und es entsteht dadurch ein Zischen, welches eine Undeutlichkeit verursacht; abgesehen davon, daß zu weit vorgeschobene Lippen den Ausdruck eines Karpfenmaules annehmen. Oder aber, man spricht das **w** mit den schon zu **o**, **u**, **ü** gestellten Lippen, wodurch also durch die schlechte **w**-Bildung wieder Undeutlichkeit entsteht.

Hier ist nun Folgendes genau zu beachten: Die Vocale **o**, **ö**, **u**, **ü** erfordern zu ihrer regelrechten Bildung allerdings ein Vorschieben der Lippen, weil dadurch das Ansatzrohr verlängert werden muß; wir müssen sie aber auch hervorbringen können bei weniger vorgeschobenen Lippen. Es wird dies aber nur dann möglich sein, wenn wir das Ansatzrohr auf der entgegengesetzten Seite verlängern und zwar dadurch, daß wir den Kehlkopf, ohne auf ihn zu drücken, tiefer nach unten ziehen. Dadurch wird es uns möglich, alle Lippenbuchstaben mit genannten Vocalen in Verbindung zu bringen mit Regelrichtigkeit ohne Undeutlichkeit.

Nur auf diese Weise ist man im Stande, einen leichten, raschen, pointirten Dialog zu führen, ohne daß Etwas verwischt wird.

Ich bringe die Vocale **o**, **ö**, **u**, **ü** mit tiefgesenktem Kehlkopfe ohne jegliches Vorwerfen der Lippen zu Stande, doch ist das gar nicht nöthig; man schiebe sie vor, aber nur unbedeutend, so daß keine Zwischenlaute entstehen.

7. Uebung zum richtigen Gebrauch des Unterkiefers.

Die Uebung zur Erlangung des Nichtvorwerfens des Unterkiefers ist folgende: Man ziehe beide Mundwinkel so weit als möglich zurück, ohne dem Gesicht den Ausdruck des Grinsens zu geben, und spreche nun (mit fest zurückgezogenen Mundwinkeln) eine längere Phrase vom langsamen bis zum schnellsten Tempo, von der ruhigsten bis zur leidenschaftlichsten, von der sanftesten bis zur stärksten Färbung. Hat man diese Uebung so lange gemacht, daß man sicher zu sein glaubt, so spreche man diese Phrase in den oben angegebenen Schattirungen ohne zurückgezogene Mundwinkel und achte genau darauf, daß Unterkiefer und Lippen sich nicht vorwerfen. Durch die zurückgezogenen Mundwinkel wird der Redende gezwungen, den Unterkiefer gleichfalls zurückzuhalten, oder er müßte denn gewaltsam denselben vorschieben.

8. Wahrnehmung des falschen Gebrauchs des Unterkiefers.

Oft mußte ich von meinen Schülern hören: „Ich weiß gar nicht, daß ich den Unterkiefer vorwerfe".

Um zu diesem Bewußtsein zu kommen, nehme man ein 4 bis 5 Zoll langes, plattes, schmales Stäbchen von Elfenbein (etwa den Griff einer Kinderzahnbürste) oder von Silber (den Stiel eines Theelöffels), drücke dasselbe (senkrecht) an die Mitte des Kinns, so daß das obere Ende an die innere Seite der oberen Schneide-

zähne sich anlehnt und gebe nun, mit Energie diesen festen Druck auf das Kinn behauptend, Töne an; es werden Diejenigen, welche an dem Fehler des Vorbiegens leiden, erstaunen über die Kraft, die sie anwenden müssen, um das Stäbchen nicht aus seiner senkrechten Stellung (also das Kinn nicht vor-) gehen zu lassen.

Man kann diese Manipulation auch als Uebung zur Erlangung des richtigen Gebrauchs des Unterkiefers vornehmen. In diesem Falle wird man alsdann zuerst nur gewöhnliche Tonbildung, dann Läufe und zuletzt Coloratur üben und, bei jeder Bewegung des Kinns nach vorn, den Druck auf dasselbe vermittelst des Stäbchens verstärken müssen.

Vierter Abschnitt.

Das Athmen.

Im ruhigen Zustande.

Um die Kunst, in dem Gesang und der Rhetorik richtig zu athmen, erlernen zu können, ist vor Allem nöthig zu wissen, wie der Mensch überhaupt athmet. Erst dann ist es möglich, ein System, eine Methode zu begreifen.

Das Athmen beginnt sofort nach der Geburt des Menschen mit Einziehen von atmosphärischer Luft durch Mund und Nase und die übrigen Luftwege: Kehlkopf, Luftröhre bis in die letzten Enden der Lunge (die Lungenbläschen), und besteht in Ein- und Ausathmen, welches nicht eher wieder endet, als bis das Menschenherz den letzten Schlag gethan.

Das Athmen als Act, insofern die Willkür dabei einwirkt, zerfällt in drei deutlich geschiedene Abschnitte: 1) in den der Einathmung, 2) in den der Athemhaltung und 3) in den der Ausathmung. Diese dreitheilige Athmung ist das eigentlich Charakteristische der künstlichen Athmung.

Im ruhigen Zustande sind die Athemzüge sowohl beim Ein- als beim Ausathmen von gleicher Zeitdauer; anders verhält es sich in der Kunst (beim Gesang und in der Rhetorik), wie wir später sehen werden.

Das Einathmen geschieht in folgender Weise: Mit Hülfe der Inspirationsmuskeln wird der Brustkasten ausgedehnt und Luft in die nun einem Blasebalge ähnlich erweiterte Brusthöhle gezogen; dies ist immer ein activer Vorgang.

Das Ausathmen geschieht dadurch, daß die Brusthöhle sich wieder verengert, die ausgedehnten Lungen dadurch wieder zusammengedrückt und ihrer Luft theilweise entledigt werden, theilweise, da in gesundem Zustande die Lungen nie ganz luftleer werden und ist gewöhnlich eine rein passive Bewegung.

Die ganze Luft in der Lunge wird nach Hutchinson in vier Abtheilungen gebracht: die rückständige, die zurückbehaltene, die Athmungsluft und die Ergänzungsluft. Die erstere ist auch durch das tiefste Ausathmen nicht zu entleeren, die zweite ist diejenige, welche man beim gewöhnlichen Athmen noch in den Lungen läßt, die aber beim tiefsten Ausathmen noch entleert wird, die Athmungsluft ist der Theil der Lungenluft, der für das gewöhnliche Ein- und Ausathmen nöthig ist, und die Ergänzungsluft ist diejenige, welche außer der vorigen Quantität beim tiefen Athmen noch eingezogen wird.

Die Erweiterung der Brusthöhle geschieht auf verschiedene Weise: Es werden entweder einzelne oder alle Rippen durch Zusammenziehung der Inspirationsmuskeln in die Höhe gehoben, oder das Zwerchfell, welches in erschlafftem Zustande nach der Brust hin gewölbt ist, zieht sich zusammen, wird dadurch flach und, indem seine Wölbung herabsteigt (wodurch also die Brusthöhle erweitert wird), drückt es zugleich die Baucheingeweide von oben, so daß diese nach vorn hervorgetrieben werden, und auf diese Weise also den Bauch beim Einathmen scheinbar anschwellen lassen.

Zum leisen (ruhigen) Athmen ist fast nur die Thätigkeit des Zwerchfells nöthig; wird aber das Athmen stärker, tiefer, so wirken auch die Rippenmuskeln mit.

Das Zwerchfell kann (nach Roßbach) „zur inspirativen Thoraxbewegung nur dann genügend beitragen, wenn die gleichsam seinen Rahmen bildenden Rippen durch andere Inspirationsmuskeln festgehalten und in die Höhe gezogen werden; es tritt deshalb vor-

züglich dann in Thätigkeit, wenn es gilt, dem nach oben gehenden Druck der Bauch-Muskeln und -Eingeweide entgegen zu wirken, oder wenn die oberen Inspirationsmuskeln nicht functioniren (wie beim Bauchathmen). Das Zwerchfell ist daher für die Inspiration nur ein Hilfsmuskel".

Das Ausathmen geschieht beim gewöhnlichen Athmen weniger durch Muskeln, als durch die Elasticität oder Wiederherstellung der vorher ausgedehnten Theile in ihre frühere Lage, obgleich die Ausathmungsmuskeln dabei nicht ganz unthätig sind. Beim stärkeren Ausathmen wirken diese Muskeln bedeutend, unter Umständen sehr stark mit.

Die Ausathmungsmuskeln sind die Bauchmuskeln, welche die Rippen niederziehen, den Bauch zusammendrücken, und dadurch, indem sie die Baucheingeweide gegen das erschlaffte Zwerchfell in die Höhe drängen, die Brusthöhle auch von unten her verengen.

Wir sagten, die Ausathmung sei gewöhnlich eine rein passive Bewegung. „Dies ist aber nur so lange der Fall, als dieselbe rein nur die Erhaltung des thierischen Lebens bezweckt, also unwillkürlich ist. Sowie sie ins Bereich der Willkür tritt und benützt wird, entweder um verschiedene der Respiration hinderliche Zustände, wie Schleim, fremde Körper, zu entfernen, oder um gewisse seelische Vorgänge der Außenwelt mitzutheilen, also um bei der Stimme oder Sprache mitzuwirken, dann werden, weil der einfache Exspirationsdruck zur Erreichung obiger Zwecke viel zu schwach ist, verschiedene

Muskelgruppen zu einer activen Thätigkeit mit beigezogen — auch die Exspiration wird ein activer Vorgang. Die jetzt auftretende Muskelaction aber hat zwei Aufgaben zu lösen, einmal die Exspiration zu unterstützen und zu verstärken (dies thun die Bauchmuskeln, welche durch ihre Compression die Baucheingeweide sammt dem erschlafften Zwerchfelle in die Höhe drängen und dadurch den Brustraum verkleinern); dann aber auch die Aufgabe, die Ausathmung zu verlangsamen, zu hemmen. Hieher gehören einige Inspirationsmuskeln, welche dadurch, daß sie einzelne Rippen in der Inspirationsstellung festhalten können, naturgemäß die Entweichung aller Luft so lange verzögern, als sie in dieser inspirativen Contraction verharren; dann vorzüglich das Zwerchfell, dessen Hauptfunction in dieser Regelung und willkürlichen Verlangsamung, in dem Widerstreit gegen die nach Oben gedrängten und drückenden Baucheingeweide und Bauchmuskeln besteht." (Roßbach.) Näheres IV. Abschnitt § 8.

Beim Einathmen erweitert, beim Ausathmen verengert sich die Stimmritze, um das Ausathmen zu verlangsamern. Dies gilt von den Luftwegen überhaupt, da sie elastisch sind.

Man athmet entweder durch den Mund oder durch die Nase. Im letzteren Falle ist der Ausgang durch den Mund dadurch geschlossen, daß man den hinteren Theil der Zunge gegen den Gaumen drückt (siehe § 20); im ersteren ist das Gaumensegel gehoben. Will man durch den Mund athmen, ohne nur die geringste Luft

durch die Nase zu lassen, wie bei üblen Gerüchen, so legt der weiche Gaumen sich vor die Oeffnung der hinteren Nasenlöcher (Choanen).

Bei starkem, heftigem Einathmen sinkt der Kehlkopf ein wenig, und beim Ausathmen nimmt er wieder seine ursprüngliche Lage ein. Daher auch das unangenehm störende laute Athmen bei Leuten, die beim Einathmen den Kehlkopf nicht nach unten gehen lassen und verhindern, daß die Stimmritze sich erweitere, in welchem Falle die Luft sich zu stark an den Wänden der Stimmritze oder an den Stimmbändern reibt, und nicht selten einen fast pfeifenden Ton hervorbringt. (Siehe § 12.)

Die Athembewegungen sind in zwei Classen zu theilen: in Bewegungen des Brustathmens und Bewegungen des Bauchathmens. Ersteres wird wiederum in Schulter- und Flankenathmen getheilt, (siehe Beides). Letzteres, welches meist bei Männern vorkommt, setzt vorzugsweise den unteren Theil des Brustkastens und den Leib in Bewegung; ersteres, welches fast nur bei Frauen vorkommt, den oberen. Die Ansichten der Physiologen über die Ursachen des Unterschieds in den Athembewegungen des männlichen und weiblichen Geschlechts waren lange getheilt. Die Einen meinten, dies sei in der Natur des weiblichen Geschlechts begründet, da während der Schwangerschaft das Athmen mit dem unteren Theil der Brust und dem Bauche hinderlich sein würde; die Anderen wollen von vornherein keine Verschiedenheit

gelten lassen, und behaupten, daß nur die unvortheilhafte Kleidung des weiblichen Geschlechts die Schuld daran trage, welche verhindert, daß die unteren Rippen sich genugsam ausdehnen können.

Durch Forschungen neuerer berühmter Physiologen bekam letztere Ansicht die Oberhand, und als Beweis führen sie viele Untersuchungen mit weiblichen Personen an, welche nie ein Corset getragen, und die gerade so athmeten, wie Personen männlichen Geschlechts; und wiederum Untersuchungen bei Männern, welche sich dieses Kleidungsstückes bedienten (und es giebt deren wirklich), die gerade so athmeten, wie Personen weiblichen Geschlechts.

Gestützt auf diese Resultate der physiologischen Forschungen, sowie auf viele selbsterlebte Beispiele, nehmen wir diese letztere Ansicht gleichfalls als die einzig richtige an und werden weiter unten ausführlicher darüber sprechen.

Eine meiner Schülerinnen gestand mir in naiv-aufrichtiger Weise, daß ihr Schulterathmen von „Nachahmung" herrühre. Sie habe nämlich als zehnjähriges Mädchen (bis zu welcher Zeit sie nur das Bauchathmen gekannt) an erwachsenen Damen gesehen, daß diese nur mit der oberen Brust athmeten, habe geglaubt, dies müsse so sein und sich nun alle Mühe gegeben, diese Athmungsart zu erlangen, welche sie nun (durch die Wissenschaft) als falsch erkannt, gern wieder aufgebe.

Diese zwei Classen der Athembewegungen zerfallen wieder in zwei Unterclassen, und zwar in

a. { ruhiges Brustathmen,
tiefes Brustathmen }

und

b. { ruhiges Bauchathmen,
tiefes Bauchathmen. }

Beim ruhigen Brustathmen bewegen sich nur die oberen Rippen, indem sie von dem Brustbein in die Höhe gezogen werden, und die Bauchwand sinkt ein wenig ein. Die Bewegung fängt bei der ersten Rippe an und schreitet nach unten bis ungefähr zur siebenten Rippe fort.

Beim tiefen Brustathmen bewegt sich nicht blos der oberste Theil, sondern der ganze Brustkasten, der Kopf steigt etwas in die Höhe und nach hinten, und der Bauch tritt bedeutend nach innen.

Beim ruhigen Bauchathmen, welches lediglich durch das Zwerchfell (diaphragma) zu Stande kommt, werden die oberen Rippen fast gar nicht bewegt, nur die unteren sieben bis acht Rippen werden nach oben und außen, und der Bauch nach außen getrieben.

Beim tiefen Bauchathmen beugt sich der ganze Rumpf und namentlich der ganze Brustkasten nach hinten über. Der Unterleib und zunächst die Magengegend tritt vorwärts, durch die Abplattung des Zwerchfells und Herabdrückung der Eingeweide noch befördert. Die Rippenräume werden erweitert und die unteren Rippen mehr vor-, die oberen mehr zurückgeschoben.

Die Bewegungen des Brustathmens, sagten wir, werden wiederum in Schulterathmen und Flanken-

athmen getheilt, so daß wir also drei Hauptclassen der Athembewegungen haben: 1) Bauch- oder Zwerchfellathmen, 2) Schlüsselbein- oder Schulterathmen und 3) Flanken- oder Rippenathmen.

Das erstere kennen wir; wir haben nur nöthig, die beiden letzteren zu erklären.

„Die Schlüsselbein- oder Schulterathmung besteht darin, daß die Schultern und namentlich die Schulterblätter sich während der Respiration so bedeutend heben, daß sie bei stärkster Einathmung flügelartig zu beiden Seiten des Kopfs emporsteigen. Das Schlüsselbein und die Rippen gehen natürlich mit und gerade aufwärts; die Bauchdecken drücken dabei die Baucheingeweide zusammen und nach hinten — der Unterleib tritt, namentlich die Herzgrube, zurück. Der ganze Rumpf wird in die Länge gezogen; daher die Lungen, besonders in den Lungenspitzen, verlängert und ausgedehnt werden.

Es giebt Menschen, welche durchaus nur diese Art der Athmung auszuführen vermögen, sobald sie veranlaßt werden, stärker und länger einzuathmen. Für Andere hingegen, welche daran gewöhnt sind, mit Bauchathmung ihre Lungen zu füllen, ist es sehr schwierig, die Schulterathmung vollkommen auszuführen.

Die Flanken- oder Rippenathmung geschieht, indem der ganze Rumpf und zunächst der Brustkasten nach vorn hin mehr oder weniger sich neigt. Die Rippen heben sich zwar im Ganzen ein wenig und ihre Zwischenräume erweitern sich auch, allein hauptsächlich nur in

den mittleren und seitlichen Regionen des Brustkorbes, indem sie hier bogenartig auseinander treten, der Unterleib und namentlich die Gegend der Herzgrube tritt zurück, indem die seitliche Bewegung und Auseinandersperrung der Rippen durch das Zwerchfell und die Bauchmuskeln unterstützt wird. Das Zwerchfell zieht sich nämlich in seinen mittleren Fasern, die von vorn nach hinten verlaufen, so stark zusammen (und wird darin von den Bauchmuskeln durch Concentricität unterstützt), daß die vordere Wölbung des Bauches und namentlich die Magengegend abgeplattet, ja sogar einwärts gezogen wird.

Vergleicht man die Ausdehnung der Lungen bei der Einathmung in den drei Respirationsarten, so ergiebt sich: beim Bauch- oder Zwerchfellathmen vollständige und ziemlich universelle Ausdehnung; bei Schlüsselbein- oder Schulterathmen und Flanken- oder Rippenathmen unvollständige, partielle Ausdehnung, und zwar bei ersterem die obere, bei letzterem die mittlere Region der Lungen zunächst betreffend.

Im Verlaufe dieses Abschnitts wird gezeigt werden, welche von diesen drei Athmungsarten in der Kunst des Gesanges und der Rede die vortheilhaftesten sind, und wie der Schüler zum Bewußtsein derselben kommt.

Obgleich in der Kunst, wie wir später sehen werden, nur zwei der genannten Athmungsarten gebräuchlich sind, so müssen doch alle drei so lange geübt werden, bis man nach Belieben jede einzelne Athmungsart vollständig in der Gewalt hat.

Das Bauchathmen wird am besten geübt, wenn man, stehend, den Kopf ein wenig zurückgebogen (in der Turnsprache: die Kopfbeugehaltung), die Arme hinter dem Rücken so zusammengebracht, daß von den Unterarmen der eine auf dem andern ruht (in der Turnsprache: die Eckhaltung).

Diese Haltung befördert in bedeutendem Grade, und mehr als irgend eine andere Armhaltung, die Bauchathmung. Jedoch ist es eine Ueberschätzung der Wirksamkeit dieser Stellung, wenn man sie als die einzige und stets zu gebrauchende betrachtet, sobald das Athmungsorgan stärkere Anstrengungen machen soll. Wenn daher Gesanglehrer ihre Schüler stets in Eckhaltung singen lassen, so verhindern sie, daß die Lungenspitzen, sowie die hinteren Theile der Lunge gleichmäßig vom Luftstrom durchdrungen werden, und verhüten überhaupt eine gleichmäßige Ausbildung der Lungen. Eine solche kann nur durch einen Wechsel der Arm- und Körperhaltungen erreicht werden, also durch abwechselnde Uebung aller drei Athmungsarten

Die Schulter-Athmung übt man am besten, wenn man beide Arme an den Seiten des Körpers in die Höhe hebt, dann beide flach aufeinandergelegte Hände (die Innenfläche der einen auf die Außenfläche der anderen) an den Hinterkopf legt (in der Turnsprache: die Ruh-Haltung).

Die Flanken-Athmung wird am besten geübt, wenn man, gerade stehend, die Hände an den Seiten des Körpers herabhängen und den Kopf vor auf die

Brust fallen läßt (in der Turnsprache: Kopf-Krumm-Haltung).

Diese dreitheilige künstliche Athmung in vollendeter Weise ausführen zu können, ist in der Kunst der Rede und des Gesanges unerläßlich, aber auch von größtem Nutzen in Betreff der Gesundheit." (Dr. Neumann.)

Es steht in unserer Macht, die eine oder die andere Athmungsmuskelgruppe zu gebrauchen. Verhindern wir jedoch permanent durch zu große Beengung der Leibgegend ein Ausbreiten der unteren Rippen und des Zwerchfells, so wird die natürliche Folge sein, daß diese Theile schließlich ganz und gar die Fähigkeit sich auszudehnen, verlieren. Wir finden dies bei weiblichen Personen und bei Männern, welche sich schnüren.

Zwei Forderungen stellt das Athmen nach physiologischen Gesetzen unbedingt. Erstens muß man streng darauf achten, daß die Uebungen zur Brust- und Lungenerweiterung **ohne** Corset stattfinden, und zweitens, daß, wenn man auf der Bühne ein Corset trägt, dasselbe den Lungen gestatte, sich mehr ausdehnen zu können, als es gegenwärtig der Fall ist.

Alle meine Schülerinnen legten, nachdem sie die physiologischen Gesetze beim Athmen kennen gelernt, entweder nie wieder ein Corset an, oder sie ließen sich nur eine Art Corset in die Kleider selbst machen, welches sie in keiner Weise hinderte.

Die Athembewegungen kommen größtentheils unwillkürlich zu Stande (denn sie erfolgen, ohne daß wir es wissen, im Schlafe und zu anderer Zeit in be-

ständigem Rhythmus), sind aber doch bis zu einem gewissen Grade unserem Willen unterworfen, denn wir können die einzelnen Athemzüge, immer aber nur innerhalb einer gewissen Grenze, verlängern, verkürzen, verschieben; wir können die Athembewegungen mit einzelnen Muskeln, bald mit dem oberen, bald mit dem ganzen Brustkasten, bald mit dem Zwerchfell allein, bald mit dem Zwerchfell und den Bauchmuskeln, bald mit allen zugleich vornehmen.

Nachdem wir also kennen gelernt, wie der Mensch überhaupt athmet, wird es nun unsere Aufgabe sein, aus den verschiedenen Athmungsarten, deren der Mensch fähig ist, diejenige herauszufinden und als haltbare Regel aufzustellen, welche am vortheilhaftesten für Gesang und Rede ist, also, für das Athmen in der Kunst.

Das Athmen in der Kunst.

(Im Gesang und in der Rede.)

Das Hauptaugenmerk des Singenden oder Sprechenden muß darauf gerichtet sein, seine Athmungswerkzeuge zu schonen. Dies kann er aber nur durch ein regelmäßiges, langsames, unhörbares und richtiges Athmen. Im Zustande der Ruhe ist ein solches wohl leicht zu bewerkstelligen; doch bei jeder größeren Anstrengung bemerken wir sofort, daß die Athmungsorgane rascher arbeiten, daß das Blut bewegter durch die Adern rinnt, und es scheint uns demnach unmöglich, in solchen Augenblicken langsam athmen zu können. Allerdings werden wir eine Beschleunigung

der Athemzüge nie gänzlich verhindern können, allein unendlich viel kann und muß zur Erhaltung der Organe gethan werden durch ein System, durch eine richtige Methode und stete Uebung derselben.

Um außergewöhnliche Anstrengungen den Lungen zumuthen zu können, müssen dieselben erst vorsichtig und langsam mit den nöthigen Pausen geübt und dadurch gekräftigt werden. Die meisten Menschen glauben, es genüge schon, Lungen zu haben, um andauernd und kräftig reden zu können.

Zur bessern Uebersicht theilen wir das Folgende in Paragraphen. Es sind deren nur wenige; desto strenger aber wird man in der Befolgung derselben sein müssen, will man die schwierige Kunst, richtig zu athmen, erlernen.

§ 1.

Die Kräftigung der Lungen.

Man ziehe die Lungen langsam voll Luft, behalte dieselbe einige Secunden bei sich und lasse sie dann langsam (wo möglich durch ein Blaserohr) wieder heraus, fahre damit fort, besonders in der Uebung, den Athem anzuhalten, bis man dies eine Viertel-, eine halbe, ja eine ganze Minute zu thun im Stande ist. Man mache diese Uebung abwechselnd in allen drei Athmungsarten: in Bauch-, Flanken- und Schulter-athmung.

Man wird nach vorsichtiger Uebung in kurzer Zeit schon bemerken, daß die Lungen mehr Luft einziehen können, als früher, und daß man im Stande ist, den

Athem und zwar mit Leichtigkeit anzuhalten, was von unberechenbarem Nutzen ist.

Ich habe Menschen getroffen, die nicht im Stande waren, die eingeathmete Luft auch nur eine Secunde bei sich zu behalten; die einen so kurzen Athem hatten, daß sie sich für krank hielten, obgleich sie sehr gesund waren; die nicht einmal wußten, wie die Mundorgane beim Athemanhalten sich stellen; durch vorsichtige, nichtermüdende und ausdauernde Uebung bei richtiger Anleitung ist ihr Athem (wie sie sich auszudrücken pflegten) ein langer geworden, d. h. sie vermochten nun, nachdem sie mit ihren Athmungswerkzeugen diese Turnübungen vorgenommen, eine weit größere Quantität Luft als früher in ihre Lungen aufzunehmen und naturgemäß ebenso viel von sich zu geben. — —

Für Diejenigen, welche den Athem nicht anzuhalten vermögen, diene folgender Nachweis.

§ 2.

Das Athemanhalten.

Wie wichtig das Athemanhalten ist, haben wir am Anfange dieses Abschnitts gesehen, indem es einer von den drei Abschnitten ist, in welche das künstliche Athmen zerfällt, und die wir mit: Einathmung, Athemhaltung und Ausathmung bezeichneten.

Um den Athem anhalten zu können, muß man die Stimmritze schließen; dies geschieht im natürlichen Zustande, das heißt bei natürlichen Veranlassungen, von selbst, z. B. bei Anwendung der Bauchpresse. Die Thätigkeit der Bauchpresse wird entweder durch den natürlichen Drang zur Entleerung oder durch den Schutz der Unterleibsorgane bei angestrengter Thätigkeit des Körpers, bei Biegungen, Hebungen u. s. w., veranlaßt,

und besteht darin, daß man die Stimmritze, nachdem man die Lunge voll Luft gezogen, schließt, und durch Zwerchfell und Unterleibsmuskeln einen Druck nach unten ausübt. Schon der Gedanke an die Bauchpresse setzt Einen in den Stand, die Stimmritze nach Willkür schließen zu können. — Ein anderes Mittel, um zum Bewußtsein der Muskelbewegungen für den Verschluß der Stimmritze zu kommen, ist folgendes:

Man spreche den Vocal a mit dem festen Einsatz (wie wir ihn am Schluß des zweiten Abschnitts kennen gelernt) zehn bis fünfzehn Mal hintereinander und zwar so, daß man vor jedem a die Stimmritze immer einige Secunden geschlossen hält, ehe man den Vocal hören läßt. Man wird auf diese Weise vollständig zum Bewußtsein der Muskeln der Stimmbänder kommen und die Fertigkeit erlangen, diese zu gebrauchen, d. h. die Stimmritze nach Belieben schließen zu können.

Der Verschluß der Stimmritze allein genügt aber nicht zur Athemanhaltung; man muß auch die Fertigkeit haben, die durch die gefüllten Lungen nach außen gehobenen Rippen und das (nach unten) zusammengezogene Zwerchfell in dieser Lage festzuhalten; denn die sinkenden Rippen, sowie das nach oben gehende Zwerchfell treiben die Luft gewaltsam aus den Lungen; ja, man muß auch ohne Verschluß der Stimmritze, nur durch das Festhalten der Rippen in ihrer Inspirationsstellung und das nach unten gedrängte Zwerchfell das Athemanhalten bewerkstelligen können. (Näheres § 16.)

Diese Turnübungen mit den Lungen setze man so

lange fort — immer mit den nöthigen Pausen, — bis man im Stande ist, den Athem eine halbe, ja eine ganze Minute festzuhalten.

Es sei hier gleich bemerkt, daß gewisse Turnübungen mit den Lungen ebensowohl wie mit den übrigen Organen so lange täglich zu machen sind, so lange man in der Kunst mit Erfolg wirken will; denn so wie der Tänzer bei längerer Pause alle Elasticität seiner Beine verliert, so geht es dem Sänger und Redner mit den Lungen.

§ 3.

Beginn der Rede oder des Gesanges.

Der Singende oder Sprechende darf keinen Satz, auch nicht den kleinsten, beginnen, ehe er die Lungen genügend mit Luft angefüllt hat.

Man verstehe darunter aber nicht so angefüllt, daß kein Atom Luft mehr Raum fände, sondern sechs Achtel, denn vollständig angefüllte Lungen (also acht Achtel) erschweren das Anhalten der Luft und also auch Singen und Sprechen unendlich.

§ 4.

Standpunkt der Bereitschaft.

Diesen Zustand (genügend gefüllte Lungen) nennen wir den Standpunkt der Bereitschaft.

§ 5.

Verschluß der Stimmritze.

Dieser Paragraph ist für Diejenigen, welche die Luft nur dann anhalten können, wenn sie die Stimmritze schließen.

Wenn ein Athemzug stattgefunden, muß erst auf einen Moment die Stimmritze geschlossen, d. h. der Athem angehalten werden, ehe man zu sprechen oder zu singen beginnt.

Thut man dies nicht, beginnt man in demselben Augenblicke, als eben das letzte Atom Luft in die Lungen gedrungen, so ist die natürliche Folge davon, daß mit den ersten Worten zu viel Luft wieder ausströmt und dieselbe die Worte metalllos oder hauchend hervorbringt.

§ 6.

Das Ein- und Ausathmen muß langsam und regelmäßig vor sich gehen; eine Bedingung, die überall erfüllt werden muß, wo die Construction des Satzes es gestattet.

Das langsame Athmen wird hauptsächlich ermöglicht durch eine richtige Anwendung des Zwerchfells und der Bauchmuskeln, daher mehr darüber in § 8.

§ 7.

Auch bei angestrengter Thätigkeit der Lungen, also in kräftigen oder leidenschaftlichen Momenten, muß so viel als möglich langsam geathmet werden.

Eine gewisse Gleichmäßigkeit, d. h. eine gleiche Zeitdauer der Athemzüge ist eine Hauptbedingung für die Erhaltung der Lungen. Bei angestrengter Thätigkeit arbeiten die Lungen schneller. Jede Bewegung der

Gliedmaßen ist Blutverbrauch; wenn nun mehr Blut verbraucht wird, so muß natürlich den Lungen mehr Sauerstoff zugeführt werden, und das geschieht im natürlichen Zustande durch beschleunigtes Athmen. In der Kunst wird ein schnelleres Athmen gleichfalls stattfinden, allein so rasch darf es nie sein, als es im gewöhnlichen Zustande geschieht.

Die Thätigkeit der Lunge in angestrengtem Zustande äußert sich in kurzen, schnellen, stoßähnlichen Athemzügen, um, wie gesagt, die Zufuhr des Sauerstoffes dem Verbrauche gleichzubringen; da nun aber durch langsames aber tiefes Athmen den Lungen in derselben Zeit ebenso viel Sauerstoff zugeführt werden kann, langsames Athmen aber die Lungen, sowie überhaupt die Athmungswerkzeuge conservirt, so muß man mit der größten Sorgfalt darauf achten, auch bei angestrengter Thätigkeit der Lungen langsam und tief zu athmen. Eine leichte Beschleunigung der Athemzüge wird allerdings immer vorhanden sein, allein diese ist dann so unbedeutend, daß sie in gar keinem Verhältniß zu der steht, welche wir außerhalb der Kunst wahrnehmen.

Man glaube nicht, daß es unmöglich sei, es dahin zu bringen; die menschlichen Organe hängen durchaus (bis zu einer gewissen Grenze) von unserem Willen ab, und wenn dies auch bei den Lungen weniger der Fall ist, als bei den anderen, so ist doch auch hier durch eine regelmäßige, von der nöthigen Ruhe unterbrochene Uebung wahrhaft Erstaunliches zu erreichen.

§ 8.

Das Bauch- oder Zwerchfellathmen, das Flanken- oder Rippenathmen.

Wir haben am Eingange dieses Abschnitts gezeigt, daß der Mensch auf dreifache Weise das Einathmen bewerkstelligen kann, nämlich durch Schulterathmen, Flanken- oder Rippenathmen und Bauch- oder Zwerchfellathmen.

Wir stellen hier die Bedingung auf, daß Sänger und Redner nur die zwei letzten Athmungsarten (Flanken- und besonders Bauchathmen) für gewöhnlich anwenden dürfen; das Schulterathmen aber nur dann, wenn die momentane Stellung des Körpers die anderen beiden Arten verbietet. (Näheres § 18 und Anmerkung daselbst.)

Der obere Theil des Brustkastens ist allerdings auch thätig, aber in einseitiger Weise, indem er, durch die gefüllten Lungen nach außen getrieben, während des Sprechens oder Singens mehr oder weniger in dieser Lage bleiben muß, um das Ein- und Ausathmen nicht zu erschweren, was durch ein fortwährendes Sinken und Steigen der oberen Rippen der Fall wäre.

In diesem Paragraphen liegt das Geheimniß des richtigen Athmens, wir müssen daher am längsten bei ihm verweilen.

Lassen wir die eingeathmete Luft nur vermittelst der oberen Brustwand aus den Lungen heraus (Schulterathmen), so treten folgende Erscheinungen ein:

Der Ton wird
1) nicht ganz rein und metallreich,
2) nicht voll,
3) nicht fest und stark,
4) nicht ergiebig und andauernd genug,
5) die Luft wird den Lungen nicht langsam und gleichmäßig genug entweichen, sondern stoßweise und|
6) die Plastik wird in der unschönsten Weise durch Wogen des Busens und Wackeln der Schultern zerstört, ganz abgesehen davon, daß die Anstrengung viel größer ist.

Auch wird der Ton, auf solche Weise erzeugt, immer etwas Schwerfälliges haben, denn die Bewegung der oberen Brustmuskeln zieht unwillkürlich eine Theilnahme der Hals- und Kehlkopfsmuskeln nach sich, und alterirt dadurch diese Muskeln, wodurch der Ton schwerfällig wird, an Reinheit verliert, ja nicht selten gedrückt und zitternd wird

Bei hauptsächlicher Benutzung der untern Brust jedoch (Flankenathmung und Bauchathmung, und, wie sich von selbst versteht, bei Beobachtung aller anderen Regeln) werden alle diese Erscheinungen nicht eintreten.

Wir entgehen also auf diese Weise dem anstrengenden und durchaus unschönen Busenwogen bei Personen weiblichen und den widerlichen Achselzuckungen bei Personen männlichen Geschlechts.

Obgleich, wie bereits gesagt, das weibliche Geschlecht die Athembewegungen mehr mit den oberen Rippen vornimmt, so muß Uebung und richtige Methode es

doch dahin bringen, daß es nur mit den unteren Rippen, dem Zwerchfell und den Bauchmuskeln geschieht.

Man glaube nicht, daß dies unmöglich sei. Es ist nicht nur möglich, es ist sogar die erste Bedingung meiner Methode, sowie der Methode jedes Lehrers, der nach physiologischen Gesetzen handelt, und es ist von guten Sängern und Rednern stets, ob mit, ob ohne Bewußtsein der Regel, befolgt worden.

Als Beweis, daß nur diese Methode die richtige ist, mag folgendes (zwar prosaische, aber doch sehr passende) Gleichniß dienen.

Man denke sich einen mit Wasser gefüllten Schlauch, dessen Wände nach Belieben zusammengedrückt werden können. Aus demselben können wir nun das Wasser auf zweierlei Weise nach oben treiben; entweder wir drücken die Wände des Schlauches zusammen, oder wir drücken vermittels eines Stempels, den wir am untern Ende ansetzen, das Wasser nach oben. Im ersten Falle (also bei dem Drucke vermittels der Wände) wird der Strahl ein zitternder, unregelmäßiger, oft unterbrochener werden; im letztern Falle (also bei dem Drucke vermittels des Stempels) wird der Strahl ein fester, regelmäßiger, ununterbrochener sein, wie wir dies an jeder Feuerspritze, die regelmäßig geleitet wird, sehen können.

In demselben Falle befindet sich der Mensch mit seinen Lungen. Rücken-, Brust- und Seitenwände sind die Wände des Schlauches, das Zwerchfell, die un-

teren Rippen und die Bauchmuskeln sind der Stempel. (Zwerchfell und Bauchmuskeln wirken meist nur zusammen, wie? werden wir später sehen.)

Hierin liegt der Beweis meiner obigen Theorie über das Bauch- oder Zwerchfellathmen.

Und damit man an der Möglichkeit der Ausführung nicht zweifle, diene ein Beispiel von Bedeutung aus der Kunst.

Die unvergeßliche Schröder-Devrient hatte (allerdings durch unablässiges Ueben, wie sie mir selbst sagte) eine Stufe der Vollkommenheit darin erreicht, die zum Erstaunen war. Sie sang die schwierigsten Passagen, ohne daß der obere Theil der Brust sich im Geringsten bewegte.

Alle meine Schülerinnen, die gar nicht anders als mit dem oberen Brustkasten athmen zu können geglaubt, haben in ganz kurzer Zeit das Flanken- und Bauchathmen so ausgebildet, daß sie mit der größten Leichtigkeit unendliche Schwierigkeiten, was ihnen früher beim Schulterathmen unmöglich gewesen wäre, überwanden.

Um also die oben genannten Erscheinungen nicht eintreten zu lassen, muß man mehr mit den unteren Rippen (Flanken), dem Zwerchfell und den Bauchmuskeln, als mit dem Brustbein und den oberen Rippen athmen, d. h. man muß die Entleerung der Lungen nicht durch Sinkenlassen des Brustbeins und der oberen Rippen bewerkstelligen, sondern, während man das Brustbein und überhaupt den obern Theil der

Brust nach oben wie außen gehoben hält, die Lungen vermittels Sinkenlassens der unteren Rippen (Flankenathmung), sowie durch die Zusammenwirkung des Zwerchfells mit den Bauchmuskeln (Bauchathmen) entleeren und füllen.

Die Uebung wird demnach folgende sein: Man ziehe (immer stehend) die Lungen voll Luft und bemühe sich, diese wieder herauszulassen, ohne daß die oberen Rippen und das Brustbein sinken, ziehe auf eben diese Weise (bei immer gehobenem Brustbein und Rippen) frische Luft wieder ein und lasse sie auf dieselbe Weise wieder heraus. Man wird hierbei die Bemerkung machen, daß die Bauchwand heraus und hinein geht, weil das Zwerchfell, einem Stempel gleich, beim Einziehen der Luft nach unten geht oder sich abplattet, und, beim Ausathmen wieder aus seiner Zusammenziehung nachlassend, sich in die Brusthöhle hinauf wölbt. Es wird allerdings bei anstrengender Thätigkeit der Lungen oder besser bei viel Luftverbrauch die obere Brust sich mitbewegen, allein durch die gemachten Uebungen hat man es dann dahin gebracht, daß dies doch nur unbedeutend geschieht.

Hierbei muß auf Etwas aufmerksam gemacht werden. Würde man bei dem tiefen Athmen die obere Brust allein bewegen, so würde sie in unschöner Weise heraustreten; würde man nur mit dem Zwerchfell athmen, so würde der Unterleib in denselben Fall kommen. Man fülle daher die Lungen zur Hälfte mit der obern Brust und halte diese Stellung fest, und die andere

Hälfte vermittels des Zwerchfells, welches man dann im Gesang und der Rede vereint mit den Bauchmuskeln als Stempel zu den Operationen gebraucht. Die Hauptregel ist, daß der obere Theil der Brust während der künstlerischen Thätigkeit, bis ein Ruhepunkt eintritt, in dieser halbgehobenen Stellung bleibt, und nur mit dem Zwerchfell und den Bauchmuskeln geathmet wird, wie wir bei der Besprechung des Zwerchfells am Anfange dieses Abschnitts gesehen.

Wenn der Schüler kein Bewußtsein von der Thätigkeit der Bauchmuskeln hat, oder wenn selbige zu schlaff sind, kann nur lange, vorsätzliche Uebung eine Kräftigung und richtige Thätigkeit herbeiführen. (Wie? siehe den nächsten Paragraph.)

Man muß eine solche Beherrschung über das Zwerchfell und die Bauchmuskeln bekommen, daß man die Luft ganz nach Belieben und nicht stoßweise herauslassen kann. Je fester man die Brust und die oberen Rippen in der durchs Einathmen erhöhten Lage hält, je langsamer man das Zwerchfell aus seiner Zusammenziehung in die ursprüngliche Lage gehen läßt, desto gleichmäßiger fährt die Luft aus den Lungen. Es wird daher nur Derjenige fähig sein, einen leichten Conversationston anzuschlagen, wie überhaupt seinen Athem, und infolge dessen seinen Ton zu regieren, der bewußt oder unbewußt das Zwerchfell und die Bauchmuskeln beherrscht und in obiger Weise gebraucht, und ebenso nur wird der Sänger auf diese Weise im Stande sein, seinen Tönen

Gleichmäßigkeit, Festigkeit, Dauer und Ergiebigkeit zu geben.

Wir sagten: Zwerchfell und Bauchmuskeln wirken meist nur zusammen (und zwar beim „Bauchathmen"). Sehen wir, wie!

Wenn eine Inspiration vor sich gegangen, d. h. wenn das Zwerchfell in seiner Zusammenziehung nach unten den Unterleib hervorgetrieben und die Bauchmuskeln ausgedehnt, so beginnt, zum Zweck der Ausathmung, die langsame Zusammenziehung der Bauchmuskeln (wodurch die Eingeweide nach oben getrieben werden); das Zwerchfell, in seiner Zusammenziehung verharrend, setzt einen Gegendruck entgegen. Der allmälig stärker werdenden Zusammenziehung der Bauchmuskeln (d. h. dem stärker werdenden Drucke der Bauchmuskeln auf die Eingeweide) folgt das allmälige Nachlassen der Zusammenziehung der Zwerchfellmuskeln, wodurch ein gleichmäßiger Druck auf die Lungen ausgeübt wird, welcher die Luft in derselben Weise aus ihnen treibt und so lange fortgesetzt werden kann, bis ein neuer Athemzug nöthig ist, in welchem Falle (langsam oder in Blitzesschnelle, je nach Bedarf) durch die neu eingezogene Luft der frühere Stand beider Muskelgruppen wieder hergestellt wird, um ihre antogonistische Wirksamkeit auf's Neue zu beginnen.

Je stärker die antogonistische Wirkung der Bauchmuskeln und des Zwerchfells ist, desto größer ist der Druck auf die durch die Stimmritze zu treibende

Luftmasse in den Lungen und desto lauter und kräftiger wird der Ton.

Die Kehlkopfstellung hierbei betreffend, so wird, nach Merkel, „bei jeder namhaften Verstärkung des Tones der Kehlkopf nicht nur in senkrechter Richtung fixirt, sondern auch die Seitenwände des Kehlkopfcanals werden durch die seitlich am Halse liegenden Muskeln comprimirt und so deren Ausweichen nach außen erschwert".

Je stärker der Druck der Bauchmuskeln nach oben auf die Eingeweide und je geringer der Widerstand ist, den das Zwerchfell demselben bietet, desto schneller entweicht die Luft den Lungen und umgekehrt: je schwächer der Druck der Bauchmuskeln und je langsamer der vom Zwerchfell gebotene Widerstand (Gegendruck) schwindet, desto langsamer wird die Luft nach oben getrieben.

Diese von der Natur gegebene Fähigkeit des Gegeneinanderwirkens der genannten Muskelgruppen läßt unzählige Modificationen zu, je nach den Contractionsgraden der einen und der andern Gruppe. Diese Fähigkeit allein legt es in die Willkür jedes Einzelnen, seine Athemzüge zu beschleunigen oder zu verlangsamen, den hervorzubringenden Ton stärker oder schwächer werden zu lassen, überhaupt, den Ausdruck des Gefühls, welcher nur in der verschiedenen Modification der Ausathmung liegt, zu ermöglichen; denn der durch die antagonistische Wirksamkeit dieser beiden Muskelgruppen in Bewegung gesetzte Luftstrom „ist die Kraft, welche alle

Klänge und Geräusche im Kehlkopf wie im Ansatzrohre hervorbringt, die zur Bildung der Stimmelemente verwendet werden".

§ 9.

Man muß vor Allem zum Bewußtsein des Zwerchfells und der Bauchmuskeln kommen.

Da sehr oft an mich die Frage gerichtet wurde: „Wie soll ich vermittelst des Zwerchfells athmen, wenn ich gar nicht das Bewußtsein des Zwerchfells habe, wenn ich gar nicht weiß, wodurch das Zwerchfell und die Bauchmuskeln in Bewegung gesetzt werden?" so halte ich es durchaus nicht für überflüssig, einen eigenen Paragraphen darüber festzustellen.

Die Uebung zur Wahrnehmung des Zwerchfells und der Bauchmuskeln ist folgende.

Man lege sich auf den Rücken, wagerecht, den Kopf etwas erhöht, setze die Lungen auf den Standpunkt der Bereitschaft, lege zum besseren Erkennen der Sache die Hand auf den Leib und lasse nun, ohne den oberen Theil der Brust sinken zu lassen, die Luft langsam den Lungen entgleiten, und man wird an der langsam sinkenden Hand bemerken, daß der Leib einfällt, d. h. daß das Zwerchfell aus seiner Zusammenziehung, in welcher es den Leib nach Außen getrieben hatte, nachläßt, und so, auf die Lungen drückend, die in denselben befindliche Luft nach Oben und Außen treibt. Man ziehe sofort wieder Luft ein und die Hand steigt wieder, d. h. der Leib wird wieder nach Außen getrieben. Diese

Uebung mache man mit den nöthigen Pausen so lange, bis man vollständig das Bewußtsein bekommen hat, das Zwerchfell regieren zu können; denn obgleich das Zwerchfell ein unwillkürlicher Muskel ist, so kann es doch, bis zu einem gewissen Grade, von unserm Willen regiert werden.

Man wird bei dieser Uebung wahrnehmen, daß (ohne besonderen Druck der Bauchmuskeln) das Ein- und Ausathmen nur gering ist; man nehme nun die Bauchmuskeln zu Hülfe, d. h. man drücke beim Ausathmen den Bauch nach innen (und dies kann man nur vermittelst der Bauchmuskeln) und lasse beim Einathmen denselben wieder heraus, und der Luftwechsel wird ein bedeutender sein.

Obgleich nun Zwerchfell und Bauchmuskeln (in Gesang und Rede) immer nur zusammen wirken sollen, so muß man doch jede Muskelgruppe einzeln üben, denn nur so gelangt man zu dem richtigen Gebrauche derselben.

Wenn man nun diese Uebungen eine Zeitlang mit sich vorgenommen, so gebe man mit gefüllten Lungen einen Ton an, lasse die Luft nur vermittelst des Zwerchfells und der Muskeln des Unterleibes heraus (in der im vorigen Paragraph angegebenen Weise) und man wird erstaunen, wie rein, gleichtönend und lang andauernd der Ton sein wird, vorausgesetzt, daß man die Stimmbänder in der nöthigen Spannung hält.

§ 10.

Richtige Anwendung des Zwerchfells und der Bauchmuskeln.

Bei der Thätigkeit der Bauchmuskeln während der Ausathmung behufs Tonbildung ist besonders darauf zu achten, daß man weniger mit den, senkrecht über den Magen gehenden, in der Mitte des Bauches liegenden Muskeln wirke, als mit denen, welche an den Seiten des Bauches liegen. Man fühlt auch sofort die falsche Thätigkeit der Bauchmuskeln durch einen schmerzhaften Druck auf den Magen.

Mit dem Zwerchfell wirkt man am besten dadurch, daß man die ihm zunächst befindlichen Rippen so viel als möglich nach Außen gehoben erhält (wie wir am Anfange dieses Abschnitts kennen gelernt), und dadurch ihm das Herauf- und Heruntergehen erleichtert; wohingegen, wie dies meist bei weiblichen Personen geschieht, widernatürliche Beengung und Verengerung der Taillengegend das Athmen vermittelst des Zwerchfells, wenn nicht ganz unmöglich macht, doch so erschwert, daß weder Gesang noch Sprache tadellos sein können.

§ 11.

Eigenthümliche Erscheinungen bei Anwendung des Zwerchfells und der Bauchmuskeln.

Der Schüler lasse sich durch folgende Erscheinung nicht entmuthigen:

Ein Jeder, welcher diese Weise zu athmen kennen lernt, wird auch im Stande sein, bei genauer Beachtung der Regeln und festem Willen sie auszuführen, d. h. die Brust halb gehoben stehen zu lassen und nur mit Zwerchfell und den Muskeln des Unterleibes auf die Lungen zu wirken. Bald aber wird es ihn so anstrengen, daß er zu zweifeln beginnt, ob er jemals im Stande sein werde, sich diese Methode anzueignen.

Diese Anstrengung beruht auf drei Ursachen:

1) Die Ungewohntheit, diese Muskeln außergewöhnlich zu bewegen (und wir haben bei der Beschreibung der Muskeln kennen gelernt, daß dieselben nur durch Gewohnheit zur Ausübung außergewöhnlicher Thätigkeit gebracht werden können).

2) Die allzugroße Ueberanstrengung dieser Muskeln, da der Schüler, einmal von der Wirksamkeit dieser Methode überzeugt, nun nicht mehr nachläßt, in einem fort probirt, um so rasch als möglich ans Ziel zu kommen. Und

3) die hier und da noch nicht ganz richtige Anwendung der Bauchmuskeln, denn mehr oder weniger wird der Schüler im Anfange immer auf den Magen drücken.

Diese drei Ursachen können nur durch ein vorsichtiges, richtiges und hauptsächlich von den gehörigen Pausen unterbrochenes Ueben, welches Monate lang fortgesetzt wird, beseitigt werden.

Man glaube nicht, daß Kenntniß einer Methode schon genüge, dieselbe anzuwenden; zur Anwendung

einer Regel gehört Uebung und Zeit, wie beharrliche Ausdauer.

§ 12.

Das Einziehen der Luft muß stets unhörbar geschehen und sichtbar nur so viel, als es unumgänglich nothwendig ist.

Das hörbare Athmen ist erstens unschön und zweitens schadet es den Organen, besonders den Stimmbändern. Es ist aus Folgendem zu erklären: Wir haben bereits kennen gelernt, daß bei dem Einziehen der Luft die Stimmritze sich erweitert, während der Kehlkopf ein wenig sinkt, und beim Ausstoßen verengert, während der Kehlkopf wieder seine vorige Lage einnimmt, ja, sogar noch höher steigt. Dies ist von Natur so, und würde man diesen Weg nicht verlassen, so würden weit weniger Fehler bemerkt werden. Nun giebt es aber Viele, die beim Einziehen der Luft die Stimmritze ebenso zusammendrücken, als sie beim Ausathmen sich verengert (indem sie ganz fälschlich die Kehlkopfsmuskeln zum Einziehen der Luft gebrauchen), und den Kehlkopf gewaltsam verhindern, sich zu senken. Diese beweisen am eclatantesten, was eine falsche Muskelthätigkeit hervorbringt. Daher der unangenehme Ton, der sich an den Wänden der Stimmritze (Stimmbänder) reibenden Luft. Dieses immer wiederkehrende gewaltsame Durchdrängen der Luft bringt Austrocknung der Schleimhäute, ja selbst Entzündungen hervor, die die Tonbildung unendlich beeinträchtigen und die nicht selten

zu gänzlichem Ruin der Stimmbänder führen. Man hat daher genau darauf zu achten, daß man keine falsche Muskelthätigkeit entfaltet, daß man die Stimmritze, statt sie zusammenzudrücken, weit öffnet und den Kehlkopf naturgemäß sinken läßt; und dies geschieht, sowie man nur vermittelst der Inspirationsmuskeln die Luft einzieht und die Stimmritze nur als Durchlaß, nicht aber die Stimmbänder als Muskel zum Einziehen der Luft betrachtet. Es ist hier mit der Stimmritze gerade so wie mit der Nase, wenn man durch diese athmet, was wir später kennen lernen werden.

Das hörbare Lufteinziehen hat auch noch eine andere Ursache. Die meisten Singenden und Sprechenden haben die Untugend (wenn ich so sagen darf), die Lungen gänzlich von Luft zu entleeren, ehe sie frische Luft einziehen (siehe § 16); geschieht letzteres endlich, so ist fast nicht zu vermeiden (oder vielleicht nur durch die vollendetsten Redner und Sänger), daß das Einziehen hörbar geschieht und sehr störend wird.

Um nun das Athmen unhörbar zu bewerkstelligen, ist es nöthig, daß die Oeffnung, durch welche die Luft ein- und ausströmt, so groß wie möglich sei. Dies erreicht man aber nur dadurch, daß der Kehlkopf (und mit diesem die Zungenwurzel) so weit als möglich nach unten gezogen und der Gaumen gehoben wird. Diese Manipulation kann man durch vieles Ueben mit einer bewunderungswürdigen Schnelligkeit vornehmen, was beim raschen Singen oder Sprechen auch unbedingt nothwendig ist. Dazu ist nun noch die Fertigkeit nöthig,

das Zwerchfell nach Belieben regieren zu können, da ebenso schnell, als der Kehlkopf sinkt, das Zwerchfell zusammengezogen, d. h. der Unterleib nach außen getrieben werden muß.

Mit Beobachtung und Uebung dieser Regeln ist es unmöglich, hörbar zu athmen.

Die Uebung für den Schüler, um das Gesagte zu begreifen und mit sich selbst vornehmen zu können, wird also in Folgendem bestehen:

Man ziehe die Lunge voll Luft, schlage einen beliebigen Ton an, halte denselben als Gesang so lange, bis die Luft in der Lunge zu Ende zu gehen droht, thue dann einen neuen raschen Athemzug unhörbar, schlage sofort den Ton wieder an und wiederhole dies mehrere Male, bis man zum Bewußtsein der dabei thätigen Muskeln gekommen, und man wird sehr bald wahrnehmen, wie die Organe sich dabei stellten; daß nämlich das Gaumensegel ebenso schnell nach oben, als die Zungenwurzel und der Kehlkopf wie das Zwerchfell nach unten gedrängt wurden. Alle diese Bewegungen gehen schon in natura vor sich, der Künstler hat sich nur ihrer bewußt zu werden und sie zu vervollkommnen.

Das unhörbare Einziehen der Luft ist eine zu wichtige Sache, als daß man nicht den größten Fleiß zu dessen Erreichung anwenden sollte; und wenn dies geschieht, so wird, was dem Schüler anfangs unerreichbar schien, endlich zur zweiten Natur.

Die bedeutendsten Kunstleistungen sind beeinträchtigt worden, den größten Künstlern fehlte der letzte Grad

der Vollendung, weil ihnen die Kunst des unhörbaren Athmens fehlte.

Zwei unserer ersten Kunstgrößen litten an dem entsetzlichen Fehler des hörbaren Athmens, den sie bis an ihr Ende behielten. Und sonderbar, auch hier hält die Menge das Schicksal für die Ursache dieses Fehlers, denn sie sagt: „Wenn dieser Künstler diesen Fehler nicht hätte, was wär' das für ein Mann!" Beinahe so, als wenn man sagt: wenn dieser Mann den Buckel nicht hätte. Den Buckel kann der Mensch nicht entfernen, wohl aber das hörbare Athmen. Es trete also in solchen Fällen kein Mitleiden ein, sondern ein unbedingtes Verdammen — es ist die Pflicht des Künstlers und Redners, daß er seine Ton- und Sprachwerkzeuge gebrauchen lernt, und Keiner entschuldige sich mit organischen Fehlern, denn sind solche wirklich vorhanden, so trete man nicht vor die Oeffentlichkeit.

Die Nichterfüllung dessen, was bisher von dem Schüler verlangt worden, zieht mehr oder weniger nur unangenehme Empfindungen für den Hörer nach sich; die Nichterfüllung dessen, was dieser Paragraph verlangt, ist wie ein Pfeil, der auf des Schützen eigne Brust zurückgeht; denn neben der Qual für den Hörer ist der endliche Ruin der Stimmbänder für den Künstler die unausbleibliche Folge; und es ist, wo solcher nicht eintritt, als ein seltener Ausnahmefall anzusehen.

In der Ueberschrift dieses Paragraphen sagten wir: das Einziehen der Luft darf sichtbar nur so weit geschehen, als dies unumgänglich nothwendig ist. Diese Nothwendigkeit tritt bei dem Concertsänger seltener

ein, als bei dem dramatischen (Sänger oder Redner). Während der Concertsänger meist nur die vollendete Tonbildung (welche, wie wir gesehen, hauptsächlich durch Zwerchfell- und Rippen- oder Flankenathmen erreicht wird) anzustreben und zu Gehör zu bringen hat, muß der dramatische Darsteller und Bühnensänger Menschen in den verschiedensten Graden der Leidenschaften dem Auge des Zuschauers vorführen. Der Ausbruch der Leidenschaft aber, er sei gewaltig oder gering, bedingt in der Natur ein Anschwellen der Brust (des Sitzes der Leidenschaft), welches durch die sich mit Luft füllenden Lungen äußerlich sichtbar wird. Dieses Anschwellen der Brust müssen wir auch in der dramatischen Darstellung (also in der Kunst) wahrnehmen; nur hüte sich der Schüler, dies durch Emporziehen der Schultern bewerkstelligen zu wollen. Es wäre dies ein Manöver, welches wir in den vorhergegangenen Paragraphen durchaus verworfen haben. Die Brust bewegt sich nach außen und vorn und die Schultern ziehen sich ein wenig zurück, aber nicht nach oben.

Der ruhige Conversationston in Rede und Gesang wird durch bloße Zwerchfellathmung (ohne sichtbare Brustbewegung) bewerkstelligt; aber jede, wenn auch nur ganz geringe innere Erregung läßt die Brustthätigkeit sofort erkennen, welche um so bedeutender wird, je gewaltiger die Erregung ist.

Diese nähere Bezeichnung des sichtbaren Athmens halte ich deshalb für unbedingt nothwendig, weil meine Anweisungen in

Betreff des Zwerchfellathmens mißverstanden wurden. Einzelne meiner Schüler hatten eine solche Fertigkeit in der Zwerchfellathmung erreicht, daß ihr Oberkörper (die Brust) bei Darstellung von Charakteren bewegungslos blieb, wie der einer Statue.

Dies darf aber unter keiner Bedingung sein; wir müssen in der dramatischen Kunst das naturgemäße Athmen mit dem durch die Kunst gebotenen vereinen.

§ 13.

Fälle, in denen das Athmen gehört wird.

Es giebt Fälle, in denen das hörbare Athmen nicht nur gestattet, in denen es sogar Nothwendigkeit ist. Wenn z. B. eine gepreßte Brust durch einen tiefen Seufzer sich Luft macht, so geschieht dies in einem lauten, langsamen Entleeren der Lunge. Ein Mensch, der stark gegangen, gelaufen, der eben eine außergewöhnliche Anstrengung seiner Muskeln gehabt, wird hörbar athmen; ein plötzlicher Schrecken macht den Athem stocken, das wieder beginnende Ausströmen der Luft wird hörbar vor sich gehen. Ein schmerzhaftes, laut ausgestoßenes, gezogenes: „O! Weh! Ja! Nein!" u. s. f. wird unmittelbar nach dem Anschlag in vollständiges Hauchen übergehen und damit enden, wobei bemerkt werden muß, daß der dramatische Darsteller und Redner für derartige Ausrufe viel mehr Luft braucht, als er glaubt, will er dieselben nicht matt und wirkungslos hervorbringen.

Dieser Fehler ist bei allen Denen zu bemerken, die derartige Ausrufe mit der geringen Quantität Luft, die

sie vielleicht noch in den Lungen haben, abfertigen wollen, und die nicht wissen, daß gerade für solche kleine Ausrufungen ebenso als für alle anderen die Lungen immer vorher auf den Standpunkt der Bereitschaft gesetzt werden müssen.

Betrachten wir nun noch einige Athmungsabänderungen, bei denen gleichfalls das hörbare Ein- und Ausathmen erfordert wird; es sind dies: Gähnen, Seufzen, Keuchen, Schnüffeln, Räuspern, Hauchen, Schnarchen, Schluchzen, Husten, Niesen, das laute Lachen und Weinen.

Bei äußeren Veranlassungen ergeben sich diese Athmungsabänderungen von selbst; in der Kunst aber, wo alle äußeren Veranlassungen fehlen, und die Phantasie die alleinige Urheberin derselben sein muß, sind sie sehr schwer. Daher das unnatürliche Lachen und Weinen auf der Bühne bei Anfängern, ja selbst bei Schauspielern, die schon Jahre lang dem Theater angehören.

Es ist deshalb durchaus nöthig, den physiologischen Proceß dieser Athmungsabweichungen kennen zu lernen.

Gähnen besteht in einem tiefen und langsamen Einathmen und einem darauf folgenden mitunter langen, mitunter kurzen, lauten Ausathmen. Der Mund wie die Stimmritze werden dabei weit geöffnet. Es ist häufig verbunden mit Strecken der Gliedmaßen des ganzen Körpers oder nur der Arme. Die Gesichtszüge ziehen sich, jenachdem es mehr oder weniger kräftig ist,

mehr oder weniger zusammen, und die Augen werden meist krampfhaft geschlossen.

Seufzen ist ein langsames, tiefes, oft ruckweise, meist durch den Mund, oft auch durch die Nase stattfindendes Einathmen, dem ein langes, langsames, oft zitterndes, hörbares Ausathmen folgt.

Keuchen ist ein kurzes heftiges Ein- und Ausathmen bei meist weit geöffneten Augen.

Schnüffeln ist ein kurzes, rasch auf einander folgendes Einziehen der Luft durch die Nase, während man den Mund durch die fest zusammengedrückten Lippen geschlossen hält. Die Nasenfalten treten je nach Umständen bei stärkerem oder geringerem Schnüffeln mehr oder weniger hervor, so wie der Mund mehr oder weniger zusammengepreßt wird.

Soll es komisch wirken, so wirft man die zusammengepreßten Lippen nach vorn und oben.

Räuspern besteht darin, daß man Luft kräftig und schnell, theils bei geöffnetem, theils bei geschlossenem Munde durch die Stimmritze jagt. Dies geschieht in langsamer Ausathmung, oft aber auch und häufiger stoßweise.

Hauchen ist ein hohles, monotones, entweder langsam oder in kurzen Stößen erfolgendes leises Ausathmen durch den Mund.

Schnarchen entsteht durch eine Vibration des Gaumensegels beim Ein- und Ausathmen durch den Mund; es kann auch beim Ein- und Ausathmen durch die Nase und bei geschlossenem Munde hervorgebracht

werden; doch nicht so leicht und jedenfalls nicht so laut. Es ist weniger eine Modification des Athmens, als nur ein Nebengeräusch.

Schluchzen besteht in einer krampfhaften Zusammenziehung des Zwerchfells, die den ganzen Körper erschüttert und in kleinen oder größeren Zwischenräumen durch ein oder mehrere Geräusche rasch hinter einander sich vernehmen läßt. Das Geräusch selbst wird in der Stimmritze beim Einziehen der Luft, das schnell geschieht, erzeugt.

Husten besteht in einem tiefen Einathmen, dem ein kräftiger Ausathmungsstoß oder auch mehrere hinter einander folgen. Dieser Proceß ist gewöhnlich ein unwillkürlicher, kann aber auch ganz willkürlich veranlaßt werden.

Niesen besteht in einem raschen, tiefen Einathmen, auf welches gewöhnlich ein sehr starkes, dem Consonanten z ähnliches Ausathmen folgt, welches das eigentliche Niesen darstellt. Unmittelbar vor diesem Ausathmungsstoß ist die Nasenhöhle durch Anlegen des Gaumensegels an die hintere Rachenwand geschlossen, und wird mit dem Ausathmungsstoß zugleich wieder geöffnet. Die Gesichtsmuskeln ziehen sich in der Nasen- und Augengegend je nach Umständen bedeutend oder nur gering zusammen und nehmen mit dem Ausathmungsstoß die ursprüngliche Lage wieder ein.

Lautes Lachen und Weinen ist ohne äußere Veranlassung am schwierigsten hervorzurufen, und es erfordert große Uebung, will man es zu einer gewissen Vollkommenheit bringen.

Die meisten Kunstjünger lachen und weinen auf der Bühne unnatürlich, das heißt, ihr Lachen entsteht nicht so, wie es in der Natur entsteht.

Das Lachen besteht in schallenden Ausathmungen, die, kurz abgebrochen, rasch hinter einander folgen oder auch in langsamerem Tempo; immer aber geht es von einer Erschütterung des Zwerchfells aus, welche, je heftiger das Lachen, desto stärker sein mußte. Mit vollem Recht sagen wir: ich habe gelacht, daß mir der Bauch wackelte; der Bauch kann aber nur durch das Zwerchfell zum Wackeln gebracht werden. Deshalb nenne ich ein unnatürliches Lachen, welches nicht durch Erschütterung des Zwerchfells hervorgerufen wird, ein Kehlkopflachen, indem es hauptsächlich durch ein permanentes monotones Schließen und Oeffnen der Stimmritze hervorgebracht wird.

Bei dem Lachen geht das Ausathmen allerdings mit schnell auf einander folgender Verengerung und Erweiterung der Stimmritze vor sich; bei jeder Verengerung entsteht ein stoßendes Geräusch, welches eben durch das Zwerchfell das Stoßähnliche erhält.

Man lacht gewöhnlich bei weit geöffnetem Munde und zurückgezogenen Mundwinkeln. Ein weniger starkes Lachen kann auch bei geschlossenem Munde vor sich gehen, indem dann die Luft durch die Nase entweicht.

Will man das heftige Lachen plötzlich anhalten, so schließt man die Stimmritze, d. h. man hält das Athmen an; wenn aber der Lachreiz zu heftig ist und die geschlossene Stimmritze die Ausathmung nicht mehr zurück-

halten kann, so ist ein plötzliches Ausstoßen der Luft, welches die Lippen aus einander treibt und dadurch ein sehr starkes Geräusch verursacht, die unbedingte Folge. Im gewöhnlichen Leben nennt man dies: Herausplatzen.

Das Weinen besteht im Ein- und Ausathmen, von welchem das erste rasch und tief, das letzte langsam und stoßweise bei verengter Stimmritze vor sich geht. Das Ausathmen dabei ist das eigentliche Weinen und wird häufig durch frische Einathmungen unterbrochen.

Doch kann auch das Einathmen langsam und tief und das Ausathmen rasch geschehen, je nach den Umständen.

Wir haben bei Beschreibung der Muskeln gesehen, welche Lage dieselben beim Weinen und Lachen haben, und es ist daher nicht nöthig, dies zu wiederholen.

§ 14.

Die ausströmende Luft darf nicht gehaucht werden.

Das heißt, es darf bei der Aussprache der Vocale und bei der Bildung eines Tones (beim Ansatz sowohl, als während der Dauer desselben) keine wilde (d. h. nicht zu stehenden Schwingungen verarbeitete) Luft hörbar sein, wie wir im zweiten Abschnitt kennen gelernt; es muß der reine Vocalanschlag und nicht ein vorgesetztes **h** gehört werden. Was diesen Punkt betrifft, so fehlen Sänger wie Schauspieler dagegen (allerdings Letztere mehr) und es ist darauf großer Fleiß zu verwenden.

Uebung für den Sänger.

Um dies zu erreichen, schlage der Schüler, nachdem er die Lungen auf den Standpunkt der Bereitschaft gebracht, einen Ton an auf den Vocal **a** fest und bestimmt, mit vollem Schluß der Stimmritze (siehe Schluß des zweiten Abschnitts), erst kurz, wiederhole ihn oft, verlängere ihn immer etwas mehr und beobachte dabei genau, daß der Ton mit dem reinen Vocalanschlag und nicht mit einem vorgesetzten **h** gebildet und während der Dauer desselben in dieser Weise gehalten wird.

Wenn er diese Uebung eine Zeitlang vorgenommen, so versuche er jetzt die Scala innerhalb einer Octave zu singen, aber nicht mehr wie vorher, wo er jeden Ton einzeln angeschlagen, sondern er bemühe sich, die Töne zu verbinden, aber immer ohne zu hauchen.

Dadurch, daß er (wie bei der Erzeugung des Tones und § 19 gesagt) nie mehr Luft herauslassen darf, als gerade erforderlich, wird er in die Nothwendigkeit versetzt, die Stimmbänder in der richtigen Spannung zu halten, sowie überhaupt die Muskelthätigkeit zu vergrößern, wodurch ein hauchender Ton weniger möglich.

Uebung für den Redner.

Er spreche eine kurze Phrase in einem Tone, beginne mit vollgefüllten Lungen und hole nach jeder Silbe wieder so viel Athem (kurz und unhörbar), als er zu der vorher gesprochenen Silbe brauchte, so daß die Lungen immer auf dem Standpunkte der Bereit=

schaft sich befinden. Da nun jede Silbe mit vollgefüllten Lungen gesprochen wird, und mit genauer Beachtung des Nichthauchens, so wird der Ton klangvoll und der Schüler gewöhnt auf diese Weise am besten sein Ohr an das Erkennen des metallreichen, klaren Tones. Wenn der Schüler diese Phrase eine Zeit lang so gesprochen, dann beginne er von Neuem mit einer kleinen Veränderung, und zwar spreche er nun die halbe Phrase, ohne Athem zu schöpfen, prononcire aber die Silben so wie vorher, als er nach jeder Silbe Athem holte, so daß also jede Silbe einzeln und monoton angeschlagen wird. Ist dies einige Zeit geschehen, so gehe der Schüler wieder einen Schritt weiter (in derselben Manier), indem er nun die ganze Phrase mit einem Athem spricht, aber ebenfalls silbirt, und endlich spreche er die ganze Phrase in einem Athem, aber nicht silbirt, sondern rhetorisch, stets aber mit genauer Beachtung des reinen Anschlags.

Der Schüler mache nun noch folgende Uebung: er spreche die ganze Phrase im Charakter der chromatischen Tonleiter, d. h. er beginne mit einem hohen Ton und gehe mit jeder Silbe der Phrase einen halben Ton tiefer, und am Ende der Phrase angelangt, spreche er dieselbe ebenso, indem er mit jeder Silbe einen halben Ton steigt, wende aber seine ganze Aufmerksamkeit auf die richtige Haltung der Stimmbänder: „die geradlinige Aneinanderstellung", d. h. er habe immer das Gefühl im Kehlkopf, einen Vocal, z. B. **a**, und nicht **ha**! bilden zu wollen.

Man halte diese Uebung nicht für überflüssig, durch sie wird die Stimme für jede Modulation fähig gemacht.

Diese Uebungen mache der Schüler innerhalb des Registers, in welchem seine Stimme sich bewegt. Geschieht dies z. B. innerhalb der Tonart C dur, so beginne der Schüler mit dem Tone c, spreche mit diesem Tone die ganze Phrase mit all ihren Variationen durch, nehme dann den Ton d, mit dem er ebenso verfährt, dann e und so fort, bis das Register zu Ende ist.

Der Schüler ist hierbei vor Etwas ganz besonders zu warnen. Es ist dies die zu starke Absicht, dem Tone eine zu große Kraft und Fülle geben zu wollen; dadurch drückt er entweder auf den Kehlkopf, oder er quetscht die Stimmritze zusammen, und der Ton wird roh, heiser, manierirt. Er muß ohne die geringste Forcirung den Ton leise anschlagen und leise bilden, indem er nach und nach denselben kräftigt; denn nur lange, vorsichtige Uebung bringt Kraft und Fülle in den Ton, nicht forcirte Luftausströmung.

§ 14, a.

Die ausströmende Luft muß an den Wurzeln der oberen Schneidezähne (am harten Gaumen) anlangen. Richtiger Anschlag.

In Betreff dieses Paragraphen verweisen wir auf die Vorrede zur dritten Auflage dieses Werkchens.

Die aus den Lungen durch die Stimmritze getriebene, von den Stimmbändern in tönende Schwingungen versetzte Luft (Tonsäule) nimmt nach Merkel wegen der vielfachen Reflexionen, welche sie fortwährend von

dem Kehldeckel an an den Wandungen des Rachen-Mund-Canals erleidet, bald nach physikalischen Gesetzen dieselbe Krümmung und dieselben Dimensionen an, welche dieser Canal selbst im Ganzen darbietet; ihre Richtung wird also durch die Stellung der Wandungen bestimmt, zwischen welchen sie ihren Lauf nimmt.

Abgesehen aber von den natürlichen Wandungen dieses Canals wird die Form desselben noch durch den Kehlkopfstand (höheren oder tieferen) und die Haltung der Zungenwurzel, wie der Zunge überhaupt näher bestimmt und die Tonsäule veranlaßt, an einzelnen Stellen mit größerer Intensität aufzutreffen, als an anderen.

Wir nehmen beispielsweise drei solcher Stellen an und bezeichnen sie für unsere Erklärungen mit a, b, c — a ist der Raum, wo die hinteren Nasenlöcher (die Choanen) sich befinden, also der Schlund-Nasenraum; b ist der weiche Gaumen und c der harte Gaumen und zwar an den Wurzeln der Schneidezähne.

Da die Klangfarbe der tönenden Luftsäule (Tonsäule) von der Beschaffenheit der Wandungen (härter, weicher, trockner, feuchter u. s. w.), auf welche sie auftrifft, mehr oder weniger abhängt, so dürfte eine jede dieser Stellen a, b, c eine andre Klangfarbe verursachen, denn jede bietet, wenigstens theilweise, eine andre Wandung, was aus Folgendem erhellt:

Wenn die Tonsäule mit größerer Intensität auf Stelle a (in dem Schlund-Nasenraum, an den Choanen) auftrifft, so erhalten wir den sogenannten Nasenton

(den wir im dritten Abschnitt bei Bildung der nasalen Sprachlaute kennen gelernt), welcher nur entstehen kann, wenn der Schlund-Nasenraum nicht vollständig durch das Gaumensegel von dem Mund-Rachenraum (Kehlraum) abgeschlossen ist. Daß dieser Ton nicht anders zu verwenden, als nur da, wo ein nasaler Sprachlaut gebildet, oder ein näselnder Ton nachgeahmt werden soll, bedarf wohl keiner weiteren Auseinandersetzung.

Wenn das Auftreffen der Tonsäule ganz besonders intensiv auf Stelle b (dem weichen Gaumen, zwischen Gaumensegel und hartem Gaumen) stattfindet, so ist der Ton zwar voll, aber dumpf, und dürfte nur da gestattet sein, wo eine dunkle, dumpfe Tonfärbung unbedingt nöthig ist. Da aber, wo der Gaumenton entfernt werden soll, ist diese Stelle von der größten Wichtigkeit, indem ein eingewurzelter Gaumentonsänger nur dadurch den Gaumenton sich vom Halse schaffen kann, daß er die Tonsäule auf diese Stelle leitet.

Wir haben im zweiten Abschnitt bei der Theorie der Gaumenklänge kennen gelernt, daß Kehlkopf und Zungenbein sich zu stark heben, und in Folge dessen der mittlere Theil der Zunge sich aufwärts gegen den Gaumen krümmt, wodurch der Raum über dem Kehlkopf zu sehr verengt und der Luftstrom zu sehr gehemmt wird.

Es liegt auf der Hand, daß nur durch eine entgegengesetzte Manipulation dieser Ton weggebracht werden kann. Das Entgegengesetzte aber erreichen wir, wenn wir den Luftstrom auf den weichen Gaumen leiten.

Dieses können wir aber nur, wenn wir den Raum über dem Kehlkopf erweitern, indem wir den Kehlkopf selbst nach unten ziehen und die Mandeln nicht zusammendrücken. Wir erreichen dies am besten dadurch, daß wir statt des Vocals **a** bei unseren Uebungen den Vocal **u** oder **o** nehmen, oder wenigstens dem **u** oder **o** annähernd, d. h. daß wir die Töne dunkel hervorbringen. Dadurch werden die Töne anfangs an Klarheit, an Metall verlieren, jedoch nur anfangs, denn bald sind wir auch im Stande, die Töne klar und hell ohne Gaumenklang hervorzubringen.

Wird durch Kehlkopfstellung und Zungenhaltung der Canal so geformt, daß die Tonsäule veranlaßt wird, besonders intensiv an der Stelle c (am harten Gaumen und zwar an den Wurzeln der oberen Schneidezähne) aufzutreffen, so wird der Ton die Eigenschaften des besten von diesem Stimmorgane zu gewinnenden Tones haben; es wird also hier (populär ausgedrückt) der richtige „Anschlagepunkt“ sein. (Die Herren Physiologen werden schon diesen von ihnen nicht anerkannten Ausdruck gestatten, da er für den Laien am verständlichsten ist.)

Der Sänger, so wie der Redner hat das größte Studium nöthig, um die Tonsäule gerade auf diese Stelle zu führen. Er überzeugt sich sehr leicht davon, ob er den richtigen „Anschlagepunkt“ hat, wenn er genau darauf achtet, ob an dem bezeichneten Punkte eine leise Empfindung, einem kühlen Hauche nicht unähnlich, erzeugt wird.

Im Normalzustande, also wenn wir das Organ nicht mißbrauchen, wird die Tonsäule stets an den Wurzeln der oberen Schneidezähne mit größerer Intensität als an einer andern Stelle auftreffen, ohne daß wir etwas Besonderes zu thun brauchten; und nur im verbildeten Zustande, oder aus Sucht, etwas ganz besonders Schönes leisten zu wollen, verändern wir die Lage der Organe und veranlassen einen falschen Anschlagepunkt und in Folge dessen einen unrichtigen Ton.

Wenn wir den Vocal **a** richtig sprechen, so haben wir schon den richtigen Ton; denn dieser ist nichts Anderes, als der richtige Laut des Vocals **a** (wie denn überhaupt die richtige Tonbildung von der richtigen Bildung der Vocale abhängt).

Aber erst, wenn wir im Stande sind, ein reines richtiges **a** zu bilden, können wir mit Leichtigkeit und ohne dem Tone von seiner Reinheit und Fülle Etwas zu rauben, jeden andern Vocal mit derselben Reinheit hervorbringen (trotzdem die Zunge und der Kehlkopf bedeutend anders gestellt werden, als beim **a**); denn die kleinen Veränderungen in dem Ansatzrohre, welche bei gewissen Vocalen im Gesange nöthig sind, erlernt man bei einiger Aufmerksamkeit sehr rasch; z. B. daß bei **e** und **i** (damit die auf diesen Vocalen erzeugten Töne nicht zu dünn und spitz werden) der Kehlkopf etwas tiefer und die Zungenwurzel etwas mehr nach vorn geschoben, der Ton also etwas dunkler, als bei der regelrichtigen Bildung dieser Vocale sein muß.

Die Reinheit und Richtigkeit des **a** bleibt für Sprache

und Gesang Haupterforderniß. Können wir kein reines **a** bilden, so ist es unmöglich eine richtige Tonbildung zu bekommen; — ohne richtige Tonbildung aber kein richtiger Gesang. Wir können also mit Recht sagen: sowie ein richtiges **a** das Fundament aller Vocale ist, so ist eine richtige Tonbildung das Fundament des Gesanges.

Der harte Gaumen besteht, wie schon sein Name sagt, aus harter, der weiche Gaumen aus weicher Masse. Es wird daher der Anschlag auf dem dritten Anschlagepunkt (c) dem Tone mehr Metall und Härte, der auf dem zweiten (b) mehr Weichheit geben.

Dem Sänger oder Redner, welcher es in seiner Gewalt hat, ja haben muß, den Gang der Tonsäule zu bestimmen, so daß dieselbe mit mehr Intensität an der einen oder andern Stelle auftrifft, bleibt es nun überlassen, wegen der verschiedenen dunkleren oder helleren Schattirungen des Tones bei Aussprache des Textes je nach Bedarf den Anschlagepunkt von c weiter zurück nach b, oder von b weiter nach vorn zu legen. Je weiter er sich von c dem b nähert, durch Senkung des Kehlkopfs, desto weicher, aber auch desto dumpfer, dunkler wird der Ton, und je weiter er sich von b nach vorn entfernt, durch Hebung des Kehlkopfs, desto schärfer und heller wird der Ton, bis er (über c hinaus) schrillend, ja vollständig Zahnton wird.

§ 15.

Wie die Stimme an Umfang gewinnt.

Soll die Stimme an Höhe gewinnen, so nimmt der Schüler, wenn er in dem Bereiche seines Registers fest ist, einen Ton nach der Höhe, aber nur einen, dazu und erst wenn er diesen Ton, wie die vorhergehenden, sich zu eigen gemacht, darf er einen Ton weiter gehen. Soll die Stimme an Tiefe gewinnen, so steigt er in derselben Weise gradatim nach unten. Wenn alle diese Uebungen nach Vorschrift gemacht, gehe der Schüler weiter, er versuche Ausdruck in die § 14 vorgeschriebene Phrase zu legen, lasse aber sein Ohr, das jetzt geübt sein muß, genau darauf achten, daß kein Ton gehaucht wird.

Man dürfte mir vielleicht den Vorwurf machen, daß meine Regeln eine Pedanterie, eine gewisse Steifheit hervorbringen; man dürfte sagen: „Wer wird, wer kann mit solcher Genauigkeit diese Regeln befolgen? sie sind viel zu complicirt". Darauf erwiedere ich: Jede Regel, auch die einfachste, wird das gewünschte Resultat nie erzielen, wenn sie nicht mit der größten Strenge, mit der größten Ausdauer so lange geübt worden, bis sie in das Blut des Uebenden übergegangen, bis man sie nirgend mehr gewahrt, weil das warme, frische Leben an die Stelle der kalten, todten Regel getreten.

§ 16.

Es muß stets zur rechten Zeit und vollständig geathmet werden.

Bei einem Blasebalg ist es möglich, die ganze darin befindliche Luft ausströmen zu lassen. Die Lungen, die

wir früher in Betreff des Füllens und Entleerens mit einem Blasebalg verglichen, unterscheiden sich von einem solchen dadurch, daß ein vollständiges Entleeren derselben nie stattfinden kann (siehe die Anmerkung zu Beginn dieses Abschnitts); ja die Rede- und Gesangskunst verlangt sogar, daß man noch weit weniger Luft den Lungen auf einmal entzieht, als sie herzugeben vermögen.

Bei einer Orgel oder bei einem ähnlichen Instrument darf während des Spielens niemals alle vorräthige Luft verbraucht werden; ebenso muß bei länger andauernder Thätigkeit unserer Stimmwerkzeuge stets eine gewisse Menge Luft zurückgehalten werden, um jeden beliebigen Exspirationsdruck zu jeder Zeit hervorrufen zu können. Gegen das äußerste Ende einer Exspiration hin sinkt die Windstärke beträchtlich, wartet man dieses ab, so verlangt die Athemlosigkeit eine Inspiration, die, von längerer Dauer als wünschenswerth, eine vielleicht unpassende Pause im Sprechen oder Singen herbeiführt.

Da wir nicht, wie die Orgelinstrumente, mehrere Bälge, von denen während der Unthätigkeit des einen der andere den Luftstrom unterhält, zum Füllen der Lungen haben, so ist es unsere Pflicht, bei jedem günstigen Ruhepunkt die Lungen mit Luft wieder zu füllen, ehe sie noch vollkommen entleert worden. Der Mangel mehrerer Bälge wird bei den menschlichen Stimmwerkzeugen dadurch ersetzt, daß diese wie kein Instrument

mit der geringsten Quantität Luft schon große Wirkungen erzielen.

Die meisten Jünger der Kunst glauben, die Vollendung des Gesanges oder der Rhetorik bestände darin, so lange als möglich mit den einmal gefüllten Lungen, oder, wie man im gewöhnlichen Leben zu sagen pflegt: mit einem Athem zu sprechen. Sie setzen deshalb einen großen Stolz darein, alle Kommata und häufig auch andere Zeichen zu übersehen, und zwei bis drei Zeilen der verschiedensten Gedanken zu sprechen, ohne daß sie, wie sie prahlend sagen, einmal Athem geholt. Es ist dies durchaus falsch. Die Länge des Athems ist allerdings sehr wichtig, aber nur bei Passagen, in denen nicht Athem geholt werden kann; in ruhigen Reden, die wenig Luftverbrauch erfordern, ist es gleichfalls gestattet, weniger Athem zu nehmen, d. h. seltener. In allen leidenschaftlichen oder nur einigermaßen scharf prononcirten Reden und Gesängen jedoch ist es die erste Regel, so oft Athem zu nehmen, als der Gedanke es erlaubt. Es ist dies eine Nothwendigkeit, denn es verbraucht die leidenschaftliche Rede viel mehr Luft, als die ruhige. Aber auch abgesehen davon ist es schon deshalb nöthig, weil durch einen immer frischen Athem die Gedanken schärfer unterschieden werden, indem nicht nur das Wort, sondern auch die Färbung des Tones unterscheidet und es dem Sänger oder Redner nie gelingen wird, mit einem Athemzuge große Unterscheidungen hören zu lassen. Auch wird durch das oftmalige Füllen der Lungen, also dadurch, daß man die

Lungen immer, auch nach dem kleinsten Gedanken, auf den Standpunkt der Bereitschaft gesetzt, der Anschlag wie der Ton selbst immer ein kräftiger, reiner, metallreicher sein; wohingegen bei dem stärksten Manne mit den ausgebildetsten Lungen, wenn er mit einem Athem viel spricht, immer nur die erste Hälfte des Satzes klar und rein sein, dagegen mit dem immermehr zu Ende gehenden Satze auch weniger Metall, Reinheit und Kraft bemerkt werden wird.

Wenn wir z. B. folgende Gedanken zu sprechen haben:

„O dieses Weib! Was sagt' ich? Hast Du sie gesehen?" und wir sprechen sie, was wir sehr häufig hören können, mit einer einmal gefüllten Lunge, so werden wir deutlich bemerken, daß der Anfang des letzten Gedankens: „Hast Du" 2c. schon viel weniger klar und rein, und das Ende desselben Satzes auffallend schwächer und metallloser sein wird, als der Anfang: „O dieses Weib!"

Sagen wir jedoch:

„O dieses Weib!" (kurzer Athemzug) „Was sagt' ich?" (kurzer Athemzug, so daß also die Lungen immer wieder auf den Standpunkt der Bereitschaft kommen) und dann:

„Hast Du sie gesehen?" so wird der letzte Satz dieselbe Farbe, dieselbe Kraft, dasselbe Metall haben, wie der erste.

Es versteht sich nach all dem bis jetzt Gesagten von selbst, daß diese Athemzüge gar nicht bemerkt werden dürfen, weder hörbar noch sichtbar.

Mit dem oftmaligen Athmen ist aber auch die Verpflichtung verbunden, stets genug Luft einzuziehen, wogegen so häufig gefehlt wird. Zieht man mit einem Athemzuge nicht genug Luft in die Lungen, so kommt man bei dem nächsten in Rückstand, bei dem folgenden noch mehr und so fort; die Folge davon ist dann: man ist gezwungen, plötzlich einen langen schnellen Athemzug zu thun (der viel mehr Zeit in Anspruch nimmt, als die Pause gestattet), oftmals sogar mitten in dem Satze, und wird obenein noch laut und unschön athmen müssen.

Um dies zu verhüten, muß daher jeder Athemzug, der kürzeste wie der längste, immer so viel Luft in die Lungen führen, als der Sprechende zu dem vorhergegangenen Satze verbrauchte, oder (da dies schwer zu berechnen sein dürfte) deutlicher gesprochen: die Lungen müssen immer wieder nach jedem, wenn auch nur aus zwei Wörtern bestehenden Satze, wie § 4 sagt, auf den Standpunkt der Bereitschaft gesetzt werden.

Auf strenge Durchführung des zuletzt Gesagten muß ganz besonders geachtet werden, denn die Nichtbeachtung oder doch nur oberflächliche Ausübung desselben ist die Ursache zu den meisten Uebelständen in der Rhetorik und dem Gesange, in so weit es das Athmen betrifft.

Einen großen Fehler lassen sich die meisten Sänger und Redner dadurch zu Schulden kommen, daß sie,

wenn sie eine Phrase gesungen oder gesprochen (also die Lungen eines Theils ihrer Luft beraubt haben) mit dem Wiederanfüllen derselben so lange warten, bis der nächste Ton, das nächste Wort beginnt, dann mit einer zu großen Hast die frische Luft wieder einziehen und dadurch also genöthigt sind, hörbar, unschön und anstrengend für den Kehlkopf zu athmen.

Der Singende oder Sprechende hat, sowie er eine Phrase, sei sie groß oder klein, beendet, sofort (bei längerer Pause langsam, bei kürzerer rasch), aber immer unhörbar, die Lungen auf den Standpunkt der Bereitschaft zu setzen, und wenn der Wiederbeginn des Sprechens schon nach einigen Secunden erfolgt, die Luft bis dahin bei sich zu behaupten (siehe § 5), wenn aber eine etwas längere Pause, die jedoch noch keine vollständige Ruhe erlaubt, eintritt, die Lungen dadurch in gefülltem Zustande zu erhalten, daß er bei fest gehobener Brust vermittelst des Zwerchfells kleine, kurze, unhörbare Athemzüge thut, wodurch er in den Stand gesetzt wird, athmen zu können, ohne die in den Lungen befindliche Luft ganz herauszulassen. Beginnt er nun den neuen Satz, so entgeht er dadurch, daß er die Luftbehälter immer gefüllt erhalten, dem unschönen und sichtbaren wie hörbaren „Sich-fertigmachen“ für das Nächstkommende, bei welchem, da es immer sehr rasch geschehen muß,

nicht selten Kopf, Schultern und Brust in der unschönsten Weise sich bewegen.

Ich habe von einem langsamen und raschen Athemzug gesprochen. Auf diesen raschen Athemzug, den ich den kurzen nenne, und der von der größten Wichtigkeit im Gesange und der Rede ist, mache ich ganz besonders aufmerksam. Man kann darin eine solche Fertigkeit erlangen, daß man nach jedem Komma, und wenn dasselbe schon nach zwei, drei Wörtern wiederkehrt, denselben mit dem größten Vortheil für die rasche Rede anwenden kann. Natürlich gehört eine tüchtige Uebung dazu, allein man kann es doch, ja muß es sogar dahin bringen; denn ohne die Fertigkeit dieses kurzen Athemzuges, der unhörbar und unsichtbar stattfinden muß, ist es rein unmöglich, einen rasch bewegten Dialog zu halten, da man immer, wenn man tiefere und langsamere Athemzüge machte, unwillkürlich, ja nothgedrungen durch eine — wenn auch nur kleine — Pause den Fluß der Rede hemmen, dem Dialog unendlich viel von seiner Lebendigkeit nehmen würde.

Dieser rasche Athemzug muß also tüchtig geübt werden, nur muß genau darauf geachtet werden, daß er nicht hörbar und sichtbar ist. Es währt gewöhnlich lange Zeit, ehe der Redner und Sänger im Stande ist, sofort, wenn er einen Satz beendet, die Lunge wieder zu füllen; denn gewöhnlich weilen seine Gedanken noch in dem eben beendeten Satze und er vergißt, sofort zu athmen. Nur eine fortwährende Uebung wird ihm

dies endlich so einimpfen, daß es ihm zur zweiten Natur wird, und er gar nicht anders mehr sprechen kann, als mit diesem kurzen, raschen Athemzug.

Viele, die das Bedürfniß erkannt, sofort zu athmen, sind jedoch bei dem Selbstforschen in folgenden Fehler verfallen. Sowie sie einen Satz beendet, schlossen sie den Mund, drückten auch wohl die Lippen fest zusammen und zogen nun die Luft durch die Nase; die Folge davon war, daß, da die Luft nur durch die Nase gehen konnte, eine zu starke Reibung derselben, also ein Geräusch, wie beim hörbaren Riechen, bemerkbar wurde. Dies aber ist falsch, wie § 20 beweist.

„Hat man die Lungen durch das Singen etwas angestrengt, dann erholen sich dieselben am schnellsten dadurch, daß man einige Male nach einander schneller respirirt, als gewöhnlich." (Merkel.)

§ 17.

Das Athmen nach einer leidenschaftlichen Stelle.

Die meisten Redner und Sänger, wenn sie eine leidenschaftliche Rede beendet, ziehen mit derselben Leidenschaft sichtbar und hörbar von Neuem Luft in die Lungen. Dies ist durchaus falsch.

Es können wohl Situationen vorkommen, in denen ein ebenso rasches, wie sichtbares Wiedereinathmen gestattet, ja sogar Nothwendigkeit ist (z. B. wenn irgend eine scharfe Charakteristik: Zorn, Wuth, oder ein komischer Moment angedeutet wird), im Allgemeinen aber

muß der Grundsatz festgehalten werden, langsam und tief zu athmen.

§ 18.

Das Athmen während einer Stellung.

Wenn der Mensch eine leidenschaftliche Rede beendet und der Körper eine kurze, Antwort erwartende oder herausfordernde Stellung eingenommen, so pflegt er gewöhnlich für die Dauer dieser Stellung (natürlich nur wenn sie kurz ist) den Athem anzuhalten. In der Kunst muß es anders sein. Während es aussieht, als stände der Athem sowie jedes Glied bis auf die Gesichtsmuskeln still, muß der Darsteller langsam und tief, unhörbar wie unsichtbar, die Lungen füllen (und zwar mit derjenigen Athmungsart, welche die Stellung der Gliedmaßen ihm momentan gestattet), um beim Beginne des Nächsten dieselben auf dem Standpunkt der Bereitschaft zu haben.

„Wenn der Leib des Menschen eine bestimmte, feste Haltung einnimmt und darin einige Zeit möglichst fest und unverrückt zu verharren sucht, dabei aber eine längere und stärkere Inspiration, eine längere Athemhaltung und eine vollständige Ausathmung vollführt: so wird durch die Körperhaltung die Form der Athmung, ob sie mehr Bauch-, Schulter- oder Flanken-Athmung oder aus diesen zusammengesetzt sein soll, bestimmt. Denn die vor der Athmung schon bestehende Körperhaltung wird einzelnen Theilen der Lungen weniger, anderen sich mehr auszudehnen und mit Luft anzufüllen erlauben, so daß dadurch die Athemform mehr oder weniger festgesetzt wird." (Neumann.)

§ 19.

Man muß nie mehr Luft herauslassen, als nöthig, und mit wenig Luft große Wirkung erzielen.

Es ist wunderbar, mit wie wenig Luft der Mensch Töne anzugeben vermag; und nicht nur, daß er solche überhaupt anzugeben vermag, es werden auch die mit wenig Luft hervorgebrachten Töne (vorausgesetzt, daß die Stimmbänder im Normalzustande sind und in der nöthigen Spannung gehalten werden) stets die schönsten sein, sei's im Piano oder Forte, denn zu viel Luft giebt dem Ton etwas Heiseres, oft auch Schreiendes, und beide Eigenschaften verunstalten den Ton. Muß überhaupt die Regel beobachtet werden, mit wenig Luft viel zu wirken, so ist dies am nöthigsten da, wo der Vortrag ein schneller und bedeutender wird; hier muß man gleichsam mit verringertem Athemverbrauch wirken, d. h. man muß hier die Kunst, nur so viel Athem herauszulassen, als unbedingt nöthig, am gewissenhaftesten anwenden.

Ganz besonders ist auf einen geringen Athemverbrauch zu halten, wenn man aus der Brust- in die Falsettstimme (sei's im Singen oder Sprechen) übergehen will. Hier hat man, um den Uebergang nicht unangenehm hörbar zu machen, einen verhältnißmäßig nur schwachen Athem nöthig, ja man wird sogar nur auf diese Weise den Uebergang ästhetisch schön machen können.

Das langsame Herauslassen der Luft wird ermöglicht durch feststehende obere Brust, langsames Nachlassen des zusammengezogenen Zwerchfells, sowie der unteren Rippen und durch energische Haltung (Spannung) der Stimmbänder; denn schnelles Sinkenlassen der Rippen, sowie Nachlassen des Zwerchfells und rasche Abspannung der Stimmbänder oder plötzliche Erweiterung der Stimmritze treiben die Luft schnell aus den Lungen, wie wir in § 8 kennen gelernt.

§ 20.

Das Athmen durch die Nase.

Das Athmen durch die Nase ist sehr wichtig, denn abgesehen davon, daß ein solches weniger bemerkbar ist, als das Athmen durch den Mund, bei welchem man gewöhnlich weniger Luft einzieht, als durch die Nase, so hat es auch noch das Gute, daß es die Schleimhaut der Rachenenge, sowie der Stimmritze nicht austrocknet, was bei vielem Athmen durch den Mund mehr oder weniger geschieht. Es hat demnach Jeder in der Kunst so viel wie möglich durch die Nase zu athmen, und jeden Augenblick, wo sich eine solche Gelegenheit darbietet, zu benutzen.

Wo aber ist eine solche Gelegenheit? Ueberall da, wo die Sprache schweigt. Nur mache man beim Lufteinziehen durch die Nase nicht die Muskelbewegung, als ob man riechen wollte; dies hemmt die einzuziehende Luft und wird unangenehm hörbar. Man bewirke das

Einziehen lediglich mit den Inspirationsmuskeln der unteren Rippen und durch das Hinunterstoßen oder Zusammenziehen des Zwerchfells und benutze die Nasenlöcher nur als Oeffnungen zum Durchlassen der Luft (wie wir § 12 beim unhörbaren Athmen von der Stimmritze gesagt), hüte sich auch vor dem Fehler, die Lippen fest zuzudrücken, während man durch die Nase athmet. Die Lippen bleiben leicht geöffnet, so daß sie einen Theil der einzuziehenden Luft, und wenn er noch so gering ist, durch den Mundcanal lassen. Der Zweck ist schon erreicht, indem weder durch die Nase noch durch den Mund die Luft allein geht, sondern sich zwischen beiden theilt. Dies gilt natürlich nur beim bewegteren Athmen; kann der Athemzug ein langsamer sein, so wird der Mund ganz geschlossen, ohne die Lippen zusammenzupressen, und die Luft strömt einzig und allein durch die Nase, doch, wie gesagt, nie hörbar.

Um den Ton des Gesanges oder der Sprache vor dem Charakter des Nasentons zu hüten, mache man folgende Uebung.

Man bringe die Organe in die bei Erzeugung des Tones angegebene Stellung, singe oder spreche, indem man sich die Nase zuhält, und beobachte genau, daß der Ton trotzdem nicht Nasenton werde.

Diese Uebung ist ganz vortrefflich, da bei zugehaltener Nase der Gaumen sich heben und die Zunge um so ruhiger liegen muß, wenn der Ton nicht Nasenton werden soll.

§ 21.

Zeit und Dauer der Uebungen.

Ich stelle folgende Ordnung in den Uebungen auf, die sich in einem langjährigen Wirken bei meinen Schülern vortrefflich bewährt hat.

Nachdem man aufgestanden, entweder den ganzen Körper oder doch wenigstens den Hals wie überhaupt den Oberleib bis in die Gegend der Hüften durch kalte Waschungen (im Sommer durch Baden) erfrischt, kleide man sich an, nicht zu warm und zu fest, und mache eine Viertelstunde mit den gebührenden Ruhepunkten körperliche Uebungen, hierauf pausire man eine Viertelstunde, dann nehme man sein Frühstück, und eine halbe oder dreiviertel Stunde nachher beginne man mit seinen Organstudien. Man übe nie länger hintereinander (singend oder sprechend) als zehn Minuten, mache dahinter eine Pause von fünf Minuten und beginne dann von Neuem. Hat man durch eine mehrwöchentliche Uebung die Muskeln zu einer gewissen Ausdauer gebracht, so übe man eine Viertelstunde mit fünf Minuten Pause. Das ganze Ueben darf in den ersten vier Wochen nicht die Dauer einer Stunde Vormittags und einer Stunde Nachmittags täglich überschreiten. Nach vier Wochen gebe man eine halbe Stunde zu, und nach acht Wochen übe man so lange, als man dies mit Leichtigkeit zu thun vermag; sowie aber, annähernd nur, das Gefühl des Unangenehmen eintritt, stelle man sofort die Uebung ein.

Ueber die Art und Weise der Uebungen ist nur zu bemerken, daß solche früh und wenn möglich immer zu bestimmter Zeit geschehen müssen; daß man stets mit dem weniger Schwierigen beginnen muß und nur nach und nach zu dem Anstrengenderen übergehen darf; denn nur durch allmälig sich steigernde, mit den immer wieder eintretenden Pausen verbundene Thätigkeit der Muskeln kann, wie wir bei Beschreibung der Muskeln gesehen, eine Kräftigung derselben stattfinden. Nach Tische beginne weder Sänger noch Schauspieler eher zu wirken, als bis der Hauptproceß der Verdauung vor sich gegangen, und das ist nach 3 bis $3^1/_2$ Stunden.

Durch das bisher Gesagte glaube ich Alles erschöpft zu haben, was zu einem System des Athmens und zur Tonbildung gehört, und bei genauer, gewissenhafter Befolgung desselben wird der Redner wie der Sänger sichere Erfolge haben.

Da aber eine genaue Befolgung in allen einzelnen Theilen nicht immer, wenigstens nicht in der ersten Zeit des Studiums, befolgt wird, und man deshalb doch manchmal in Betreff des Athmens in Verlegenheit kommen kann, so habe ich auch für einen solchen Fall einen Paragraphen festgesetzt, den man aber nur im Falle einer solchen Verlegenheit anwenden muß.

§ 22.

Wie ist zu verfahren, wenn aus Unvorsichtigkeit die Lunge zu früh entleert worden?

Wenn bei aller Vorsicht, die man anwendet, doch einmal, wie man im gewöhnlichen Leben zu sagen pflegt,

der Athem ausgeht, und man gezwungen wäre, vor den zwei, drei letzten Wörtern des Satzes athmen zu müssen, was den ganzen Gedanken zerrisse, jede Wirkung zerstörte (was man leider so unzählige Male findet), so giebt es nur ein Mittel, dieses abzuwenden, und das ist folgendes:

Bei meinem Athmungssystem ist die Wirkung der Bauchmuskeln von der größten Bedeutung; und auch hier sind es wieder diese, welche uns vor dem unangenehmen Satzzerreißen und dem Zerstören jedes Erfolgs wahren können, indem wir sie in einem solchen Falle, in welchem uns der Athem, so zu sagen, ausgegangen und wir durch die Thätigkeit der Brust auch wirklich keine Luft mehr aus den Lungen bringen können, mit noch größerer Kraft in Thätigkeit setzen und durch Drücken auf die Unterleibsorgane, die, hinaufgetrieben, wiederum auf die Lungen einen Druck ausüben, es ermöglichen, daß noch so viel Luft, als wir zu den letzten Wörtern brauchen, aus den Lungen getrieben wird.

Es ist unglaublich, wie diese Manipulation, die übrigens die einzig richtige ist, über den gefahrvollen Abgrund hinweghilft; nur muß man sie nicht mißbrauchen und eben nur im äußersten Falle anwenden; im Uebrigen aber muß man streng nach den vorgeschriebenen Regeln handeln.

§ 23.

Das Costüm, im Hinblick auf's freie Athmen.

Sänger und Redner haben stets darauf zu achten, daß ihre Kleidungsstücke den Athmungsorganen den nöthigen Spielraum lassen.

Concertsänger, Declamatoren und öffentliche Redner können dies in allen Fällen, anders ist es jedoch bei den dramatischen Darstellern, die dies nicht immer vermögen.

Unter den verschiedenen Costümen, die sie anziehen müssen, kommen mitunter auch solche vor, deren Schnitt nicht vortheilhaft für's Athmen ist, indem derselbe die eine oder andere Athmungsmuskelgruppe einengt.

In solchen Fällen muß der Künstler genau wissen, welche Gruppe von Athmungsmuskeln er in Thätigkeit zu setzen hat.

Es kann hier natürlich nur von solchen Costümen die Rede sein, die durchaus keinen anderen Schnitt haben dürfen; z. B. gewisse Charaktercostüme.

Gesetzt, irgend ein solches engt den Bauch zu sehr ein, so muß das Athmen mit den unteren Rippen geschehen, die dann natürlich nicht beengt sein dürfen, oder umgekehrt, die Rippen sind zu sehr eingeengt, so muß das Athmen mit dem Bauche geschehen.

Daß beide Athmungsgruppen zugleich eingeengt sind, dahin darf es der Schauspieler nicht kommen lassen, denn es müßte dann mit der oberen Brust geathmet werden, und wir wissen, in der Kunst darf dies

nicht sein; wir wissen, daß dies unschön ist und haben die daraus hervorgehenden Fehler kennen gelernt.

Der Künstler kann dem auch leicht vorbeugen, wenn er sich rechtzeitig mit seinem Costüm bekannt macht und es im erforderlichen Falle passend machen läßt.

Wie manche Wirkung ist dem dramatischen Künstler schon verloren gegangen, weil er zu spät wahrgenommen, daß seine Kleider die Athmungsorgane zu sehr beengten!

Alle diese Beweise jedoch werden bei unsern Damen, deren Taille eher einer Wespe als einem menschlichen Wesen ähnlich, und bei unsern Liebhabern, die nun einmal fest der Meinung sind: „Je dünner die Taille, desto größer das Kunstwerk", fruchtlos sein, und ich gebe ihnen daher den Rath, daß sie, wenn denn einmal eingeschnürt sein muß, wenigstens darauf achten, daß nicht alle Athmungsmuskelgruppen davon betroffen werden.

Wer eine tüchtige Lungenentwicklung haben will, befreie die Athmungsorgane von jedem Drucke.

Schlußbemerkung.

Eine Bemerkung über die Gesichtszüge dürfte hier noch am Platze sein.

Die Gesichtszüge müssen stets edel sein. Im gewöhnlichen Leben zieht der Schmerz unsere Gesichtsmuskeln in unschöner, unvortheilhafter Weise zusammen; beim Weinen schließt sich die Stimmritze und stößt nur aphoristische, mitunter sehr unangenehme Töne heraus. Anders ist es in der Kunst; hier müssen wir über jede Leidenschaft des Schmerzes wie der Freude den ästhetischen Schleier werfen, wir müssen bei der Darstellung der heftigsten Leidenschaften, im tiefsten Grunde des Herzens erfaßt und wiedergegeben, niemals die Gesichtszüge, die Töne, die Worte über die Linie des Schönen, Edlen schreiten lassen, wir müssen eine solche Beherrschung unserer Athmungs- und Stimmwerkzeuge haben, daß, obgleich die Stimmritze uns die Töne des Schmerzes und der Freude im höchsten Grade bringt, diese doch nie unedel, unangenehm und unschön sein dürfen; außer da, wo dieses Unschöne eben charakteristisch und komisch wirken soll.

Würde dieser Grundsatz genau befolgt, d. h. verwendete der Künstler so viel Fleiß auf die Beherrschung seiner Muskeln, so würde der häufig vorkommende Fall nicht eintreten, daß besonders Damen ihre Gesichtszüge, wenn sie Leidenschaften zeichnen, sehr verunstalten; ja, es geht so weit, daß Menschen beim einfachen Sprechen schon ihre von Natur nicht unedlen Züge sehr zu ihrem Nachtheil verändern, und man von diesen mit Recht sagt: Sie sind schöner, wenn sie schweigen.

Druck von A. H. Payne in Reudnitz bei Leipzig.

Guttmann, Oskar

Die Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Uebung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane

Leipzig 1876